

محمد مشبال

البلاغة والأصول

دراسة في أسس التفكير البلاغي العربي

نموذج ابن جني



<https://jadidpdf.com>

يمكنكم تحميل المزيد من الكتب الرائعة والحصرية
بحجم خفيف جدا على مكتبة جديد بذف

<https://jadidpdf.com>

البلاغة والأصول

محمد مشبال

البلاغة والأصول

دراسة في أسس التفكير البلاغي العربي

نفوذم ابن جني



أفريقيا الشرقية

<https://jadidpdf.com>

يمكنكم تحميل المزيد من الكتب الرائعة والحصرية
بحجم خفيف جدا على مكتبة جديد بدمج
<https://jadidpdf.com>

© أفريقيا الشرق 2007
حقوق الطبع محفوظة للناشر
المؤلف : محمد مشبال
عنوان الكتاب
البلاغة والأصول
رقم الإيداع القانوني : 1526 / 2006
ردمك : 9981 - 25 - 448 - 7
أفريقيا الشرق - المغرب
159 مكرر ، شارع يعقوب المنصور - الدار البيضاء
الهاتف : 022 25 95 04 - 022 25 98 13 - الفاكس : 022 44 00 80 - 022 25 29 20
مكتب التصفيق التقني : الهاتف : 022 29 67 53 / 022 48 38 72 - الفاكس :
البريد الإلكتروني : E-Mail : africorrient@yahoo.fr

<https://jadidpdf.com>

الإهداء

إلى أبي ،
ولى صديقي محمد أنقار ،
ولى زوجي سعاد .

مقدمة

هناك أسللة من قبيل : ما هي البلاغة؟ وما موضوعها؟ وهل توجد بلاغة واحدة أم بلاغات متعددة؟ لا يفتأ يشيرها دارسو البلاغة دون أن يساورهم إحساس بعشاشة حقلهم أو بلا جدواه وإطلاقته أحياناً وضيقه أحياناً أخرى، بل العكس هو الصحيح ؛ فاستمرار وضع هذه الأسللة وإعادتها بصيغ مختلفة، ليس سوى دليل على ضرورة هذا الحقل وقدرته على التجدد وجمعه في الوقت نفسه بين الدقة والشمولية.

لقد أثبتت البلاغة اليوم أنها قادرة على مقاومة عوائد الزمن، واستيعاب تحولات الثقافة. وبعد أن أفلحت في لفظ ما علق بها من أوصاف قدحية ناتجة عن اقتران مفهومها لحقبة طويلة بالأسلوب البياني الجميل والكافية الإنسانية، استطاعت أن ترسخ أقدامها وتثبت وجودها في نظريات النص الحديثة، وأن تنافس حقولاً جديدة، مثل الأسلوبية ولسانيات النص وتحليل الخطاب، التي لم يكن ظهورها في واقع الأمر سوى محاولة للاستلاء على الأرضي التي امتلكتها في الأصل البلاغة منذ بداياتها القديمة. فالأسلوبية - على سبيل المثال - التي برزت باعتبارها علماً معاصرًا ووريثاً جديداً للبلاغة القديمة العجوز، لم تفلح في أن تكون بديلاً معاصرًا عنها أو تخل محلها كما روج لذلك الدارسون العرب في حماسهم الزائد والمندفع للحداثة النقدية

الغربية. وبينما نشهد اليوم على التجاولات الباهرة التي تتحققها البلاغة والدراسات البلاغية، فإن الأسلوبية ومناهج الدراسات الأسلوبية لم تعد تحظى بوجود فعلي يشير الاهتمام سوى في أوساط أكاديمية محدودة غير متصلة بجري الحياة الثقافية المتداولة .

لأروم بحديثي هذا التقليل من قيمة حقل دراسي قدم للثقافة أسماء عظيمة أمثال ليو سبيتزر وميكائيل ريفاتير وميغائيل باختين وغيرهم من اتصلت بباحثهم - بشكل أو آخر - بالأسلوبية . فالقصد من هذا الحديث ليس ما أنتجه الفكر الأسلوبي ، ولكن الأسلوبية من حيث هي حقل بديل للبلاغة ؟ هذا هو الافتراض الذي أريد أن أنهى إلى فساده . فليست الأسلوبية سوى جزء من حقل البلاغة الربح . وإذا كان الأسلوبيون قد عمدوا إلى بناء أنظارهم بالاستفادة من المناهج اللسانية والنفسية والسوسيولوجية ، فإن ذلك لا يقوم دليلا على تجاوزها للبلاغة التي لم يكن الأسلوب بمدلوله اللغوي سوى جزء من مساحتها الواسعة . ولاشك أن ادعاء التجاوز يحمل كثيرا من المغالطات ؟ فالبلاغة القديمة لا يمكن مطابقتها بالأسلوبية ، لأن اهتمامها بالخطاب لم ينحصر في الجزء المتعلق بوجوهه الأسلوبية ، بل شمل أجزاءه الأخرى التي تم إسقاطها من دائرة اهتمام «**البالغين الأسلوبيين**» الذين كانوا يحملون تصورا مثاليا للنص الأدبي انحدر إليهم من القيم الرومانسية التي غالبت في دعوتها إلى أدب خالص من شوائب الخطابة .

والحق أن المنظرين والمؤرخين الغربيين عندما يتحدثون عن أصول البلاغة في العصر الحديث ، إنما يقصدون بها هذه البلاغة القديمة التي تم اختزالها منذ القرن السادس عشر في مجموعة من الوجوه الأسلوبية المفصلة عن وظائفها وتأثيراتها الفعالة في المتكلمي . وفي هذا الاتجاه يجب أن نذكر أن البلاغة الفرنسية التي نشطت طوال قرن من الزمن (1730-1830)

لم تكن سوى إعلان عن موت البلاغة بمعناها القديم، لأنها لم تكن معنية أساساً بالخطاب الفعّال والمؤثر بفقد انصب معظم اهتمامها على تصنيف الصور وتحديد دلالتها الداخلية بمعزل عن سياقاتها، وكانت لغة الشعر النموذج الأسمى الذي استوحى منه أصحابها مقولاتهم البلاغية.

على هذا النحو لم تكن الأسلوبيات التي ظهرت في أعقاب التطور الذي شهدته الدراسات الفيولوجية واللسانية البنوية، سوى عزف ختامي على هذه النهاية بالمعنى المذكور. غير أنه -من جهة أخرى- يجب أن نشير من دون أن نقع في التناقض، بأنها شكلت لحظة من لحظات تاريخ حياة البلاغة المتألق حتى يومنا هذا؛ فالدراسات الأسلوبية والشكلانية التي تبلورت في بداية القرن العشرين لا يمكن إخراجها من دائرة البلاغات المتشكّلة على مدى تاريخ الإنسانية، بدعوى انشغالها بالنص واحتفائها بعلماته الداخلية في انتصاراتها عن أي سياق، ومنها البلاغة العربية التي لم تكن في كل لحظاتها واتجهاطها بلاغة تقوم على مبدأ مراعاة السياق. فعلى الرغم من أن هذه الدراسات أسهمت في اختزال البلاغة القديمة عندما اقتصرت في مقاريتها للنص على العلاقة بين الدلائل وانشغلت بتركيب النص وبنيته دون علاقاته السياقية (سياق المرجع وسياق المتلقِي)، فإنها من جهة أخرى حافظت على استمرار التراث البلاغي عندما أرغمتها التحليل النصي على استعادة رصيد هائل من المصطلحات البلاغية المسعة في وصف النصوص، على نحو ما صنعت جماعة مو في مؤلفها «البلاغة العامة».

إن النظر إلى الأسلوبيات ونظريات النص الشكلانية والبنيوية التي تبلورت في أعقاب الثورة على ما سمي بالمناهج الخارجية، باعتبارها بلاغة من البلاغات التي احتشد بها تراث الإنسانية، منذ الاجتهادات القديمة في هذا الحقل مع اليونانيين والهنود والفرس والعرب، إلى

بالبنية الحجاجية أو بالصور البلاغية المقتنة في أبواب. فتفاعلها الحي مع الإبداع الأدبي أفضى بها إلى دنيا النصوص بما تحوّله من أفانين الصنعة وصيغ التعبير وإمكانات التصوير التي لا يمكن أن تضبطها أي بلاغة عامة أو معممة لانتطلق في بناء حدودها من مراعاة خصوصية التعبير في الأجناس والأنواع والأشكال والنصوص المفردة.

إن هذه البلاغة لاتبني المحسنات أو الحجج، ولكنها تستوعبها في أفق بلاغي مخصوص لا يفصل بين التخييل واللحاج أو بين الامتناع والإقناع، كما أنه لا يحصر الدراسة البلاغية في الشعر أو الخطاب الإقناعي، بل يرى أن البلاغة ماثلة في كل الأنواع والنصوص الأدبية، على نحو ما هي ماثلة في كل النصوص التي تمتلك وظيفة تأثيرية.

على هذا النحو تصبح البلاغة منهجاً لفهم النص وتفسيره وتنبئه من منطلق الأثر الذي أحدثه في المتلقى. وإذا كان هذا الأثر البلاغي مكوناً تتفوّم به جميع النصوص؛ فإن سمة «البلاغة» المتحققة في هذه النصوص، تختلف من نص إلى آخر، ومن شكل إلى آخر، ومن نوع أدبي إلى آخر. ولعل أحد المهام الملقاة على عاتق البلاغيين المعاصرين صياغة بلاغات نوعية خاصة لا يمكن أن تنوب عنها أو تتحدد باسمها بلاغة عامة، دون أن يفيده هذا القول بعدم ضرورة هذه البلاغة العامة التي ستظل قائمة مادام هناك جوهر مشترك بين جميع البلاغات النصية، أدبية وغير أدبية. وقد اجتهد المفكرون البلاغيون منذ القدم لضبط جوهر البلاغة وصياغتها في مفهوم محدد، ولازال هذه الاجتهادات قائمة حتى الآن، مما يدل على أن التفكير في بلاغة عامة ليس ولد اللحظة، بل هو ملازم لتطور أي فكر وثقافة.

إن الاهتمام ببلاغات نوعية خاصة، مطلب إنساني وحضاري؛ فالخيال الإنساني تفتّق عبر التاريخ عن وسائل تعبيرية مختلفة؛ فقد

الاجتهادات المعاصرة الصريرحة فيما سمي بالبلاغة الجديدة، ليس الغرض منه سوى إثبات حقيقة مهمة؛ وهي أن انتساب أي خطاب واصف للبلاغة، لا يقتضي التزاماً ضرورياً بالشروط المحددة للبلاغة بمفهومها العلمي الصارم. فالبلاغة – كما يرى معظم المفكرين البلاغيين المعاصرين – مائلة في كل النصوص، بل إنها مكونٌ طبيعي في أشكال التواصل الإنساني، وفي أي خطاب يجمع المسافة الفاصلة بين طرفين متبعدين، أو بين ذات متكلمة وأخرى، متلقية.

هذا هو موضوع البلاغة، الذي قد يتجسد أحياناً في مجموعة من البنيات الإقناعية (البلاغة الحجاجية)، وأحياناً في مجموعة من الصور والوجوه الأسلوبية ذات الوظيفة التحسينية (بلاغة المحسنات)، وأحياناً أخرى قد يتجسد في مجموعة من الصيغ التعبيرية والتوصيرية التي تفرزها مختلف الأجناس والأنواع والأشكال والنصوص الأدبية؛ وهي صيغ قد لا تخطىء بتسمية في لوائح البلاغة المقتنة؛ فقد لا انثر عليها في أبوابها وخاناتها، غير أنها في مقابل ذلك، تتمتع بكل ما يجعلها تقع في صميم البلاغة، وذلك عندما تسهم في بناء النص الأدبي وتغنى دلالاته وتكشف عن قيمه وتستحوذ على المتلقى (البلاغة الأدبية).

2

هذه البلاغة الأدبية تمثل إحدى البلاغات المتحققة في تراث التفكير الإنساني المتفاعل مع الإبداع الأدبي؛ منذ أن أخضع أرسطو الشعر المسرحي اليوناني لتأملاته البلاغية، وأخضع البلاغيون العرب ديوانهم الشعري لأنظارهم الدقيقة، مروراً باجتهادات غربية وعربية معاصرة لا يمكن إخراجها من دائرة الدراسات البلاغية بدعوى عدم احتفائها

أنشأ أنواعاً من المسرح وأنشد أشكالاً من الشعر وروى أجناساً من الحكايات. وفي إبداعه هذا اعترف عن احتياجاته الجمالية والاجتماعية. لأجل ذلك فإن البلاغة مطالبة بالكشف في الأعمال الأدبية عن هذه الاحتياجات الإنسانية المتباينة التي صاغتها المخيلة الإنسانية المبدعة. فإذا كنا نغمس في تراثنا البلاغي العربي رصيناً مهماً في بلاغة القصيدة وبلاغة الخطابة، فلا زالت هناك جهود تنتظر الدارسين للاجتهداد في صياغة بلاغات أجناس النثر السريدي العربي.

إن ما اصطلاحتُ عليه بالبلاغة الأدبية أعلاه، ليس نموذجاً بلاغياً منضبطاً كما هي النماذج البلاغية اللسانية والسيمائية المقترحة في الثقافة الغربية أو حتى في بعض النماذج العربية القديمة. إنها نموذج فكري لا يسعى إلى الضبط والتقيين، بقدر ما يسعى إلى وضع حدود عامة ومبادئ كلية يسترشد بها البلاغي في عمله.

وهذه البلاغة هي التي استلهمتها في قراءتي لتراث ابن جني البلاغي التي أقدمها في هذا الكتاب، بعد أن قدّمتها منذ عشر سنوات أطروحة لنيل الدكتوراه في الآداب بكلية الآداب بتطوان. فليس القصد من إعادة صياغة تراث ابن جني البلاغي هنا سوى الإسهام في بلورة تصور معاصر للبلاغة استناداً إلى قراءة حديثة في موروث قديم؛ قراءة تراعي في الآن معايير المفروء وسياق القراءة : هل كانت بلاغة ابن جني بلاغة عامة أم بلاغة خاصة؟ هل كانت بلاغة لللغة العربية أم بلاغة للشعر العربي بمفهومه النوعي أم بلاغة للكلام الفصيح غير المقيد بنوع أو شكل؟ هل كانت بلاغة للوجوه الأسلوبية المقتنة أم بلاغة للسمات المفتتحة على آفاق التعبير الإنساني؟ هل استطاعت هذه البلاغة أن تستشرف أصولاً عامة أو خاصة لبلاغية النصوص أم ظلت بلاغة جزئية تعنى بالرصد والتقيين؟

هذه بعض الأسئلة التي يتطرق لها الكتاب إنارتها أو الخوض فيها.

3

والحق أن رحلتي مع تراث ابن جني بدأت في أواخر الثمانينات في كلية الآداب بجامعة القاهرة، عندما اقترح علي الأستاذ عبد المنعم تlimma موضعا للبحث في رسالة الماجister عن «نظريه ابن جني في لغة الشعر»، وكانت الثقافة الأدبية في العالم العربي في هذه الفترة تشهد انشغالا مموماً بمناهج النقد الغربي الحديث، ومنها الأسلوبية التي وجدت نفسياً أصوات في ضوئها بحثي دون أن أفتتح في النهاية بالنتائج التي توصلت إليها. وكان علي بعد ذلك أن أواجه هذا التراث مرة أخرى في سياق مختلف استفدت فيه من اتصال علمي مشمر بالأستاذ محمد أنقار الذي عملت معه منذ ما يقرب من عشرين سنة على بلوحة تلك البلاغة في جملة من الكتابات التي بدأت في الظهور منذ بداية التسعينيات [أشير هنا إلى مؤلفات محمد أنقار «بناء الصورة في الرواية الاستعمارية» و«بلاغة النص المسرحي» و«صورة عطيل» ومقالات عديدة في بلاغة الرواية والمقالمة، كما أشير إلى مجموعة من الأطروحات والرسائل التي أشرف عليها. كما أنتني صفت في ضوء هذه البلاغة مجموعة من الكتابات المنشورة، منها : «مقولات بلاغية في تحليل الشعر» و«بلاغة النادرة» و«أسرار النقد» وترجمة كتاب ستيفن أولمان «الصورة في الرواية»، كما أنتني أعمل منذ ثلاث سنوات على تطوير أفكار هذه البلاغة مع طلاب مشروع وحدة التكوين والبحث : «بلاغة النص الشعري العربي القديم - دراسة في الأجناس الأدبية القديمة»].

وفي الختام أود أن أوجه الشكر إلى كل من أسهم في تكوين رحلة هذا الكتاب الطويلة ؛ الأستاذ الدكتور عبد المنعم تلية والأستاذ الدكتور عبد الحكيم راضي والأستاذ الدكتور سيد البحراوي والأستاذ الدكتور محمد السرغيني والأستاذ الدكتور محمد أنقار.

التأصيل النظري

البلاغة وجنسي الشعر

١

نشأت البلاغة العربية وغت مرتبطة بالنص القرآني أساساً، وفي أحيان أخرى كانت وثيقة الصلة بجنس الخطابة، حيث يجوز وصفها بأنها بلاغة الخطاب. غير أن هذه الحقيقة العلمية لاتنفي وجود حقيقة أخرى تمثل في وجود جنس أدبي مهيمن وجه أصول البلاغة. فهي وإن كانت عملاً كلياً يشمل الشعر والنشر، كما رأى القدامي، فإنها في منظورنا علم أصيق بأساليب الشعر وأنسب لطبيعته. وهذه الحقيقة، التي لا تتعوزنا الأدلة الكافية لتدعمها، ليست جديدة. فتراثنا الثقافي يشهد لعلو كعب الشعر، ولكن جدة هذا الطرح تكمن في منظورنا للإشكال نفسه. فنحن نرى أن البلاغة العربية تنطوي في كنهها على تصور جمالي شعري غير قادر على احتواء جماليات أجناس النثر وأساليبه.

إن هذه النظرة لاتلغي التفاعل بين أساليب الأجناس الأدبية وغير الأدبية، ولكنها تحافظ لنفسها بحق إقرار وجود حدود أسلوبية فاصلة بين جنس وآخر، وهذا يقتضي تباين المفاهيم والمبادئ واختلاف أنماط القراءة والمقاربة التحليلية، حيث يستدعي كل جنس أدبي أو غير أدبي نسقاً مفهومياً وإجرائياً مناسباً لحدوده وآفاقه.

وقد أظهر تأملنا في الخطاب البلاغي الموروث أن علماءنا لم يصدروا في صياغة تصوراتهم عن مقوله الأجناس؛ فقد استأثر بوعيهم الجمالي

جنس أدبي وحيد لم يستطيعوا الفكاك منه حتى وهم يستشرفون نصاً ملك عليهم مشاعرهم، فهو البيان دلائل إعجازه وأسرار بلاغته.

تحتزل البلاغة بهذا المنظور جماليات الشعر التي قد تندلسري في جسد أجناس أخرى، غير أنها لا ترقى إلى مرتبة أن تصبح مكوناً جمالياً يحدد هويتها الجنسية. وهو ما دفعنا إلى إعادة النظر في البلاغة القديمية التي بدت شبيهة بعباءة فضفاضة.

2

إن هذا البحث المخصص للكشف عن أصول التفكير البلاغي عند ابن جنني ، يصدر عن فكرة مفادها أن معظم الأصول الجمالية ، التي تبلورت في إطار البلاغة والنقد القديمين ، تتدفق جذورها في جنس الشعر. فما كان يهم البلاغيين والنقاد القدامى هو إنشاء بلاغة للشعر ، ولعل قارئ كتاب « منهاج البلغاء وسراج الأدباء » الذي أفرغ فيه حازم بأن « علم البلاغة يتضمن على صناعتي الشعر والخطابة »⁽¹⁾ ، سيلاحظ أنه خاص بجنس الشعر ، ولا يذكر الخطابة إلا عندما يقرنها بالإيقاع الذي تفترق به عن الشعر . وإذا كان القارئ لا يعدم في الموروث البلاغي عنابة بالخطابة ، إلا أن هذه العنابة كانت طبيعية في سياق المكانة التي احتلها هذا الجنس في المجتمع الإسلامي واقترب صنعته الأسلوبية من الأسلوب الشعري . وللم يكن حضور الخطابة في الثقافة العربية وتأثيرها في موروثنا البلاغي يعني أنها كانت تزاحم الشعر ، ذلك أن تسلل التصور الخطابي إلى التفكير البلاغي ، كما تشهد على ذلك عناصر عمود الشعر⁽²⁾ ، إنما هو أمر راجع في الأصل إلى ما يتمسّ به الشعر من نزعة خطابية ؛ فالقصيدة العربية ارتبطت منذ النشأة بالإشاد و التغنى بالقيم الأخلاقية و الدفاع عن القبيلة ثم عن الأمة بعد ذلك ، فكان الشاعر لسان قومه المخلد لأنّارهم

والمعبر عن حكمتهم ، ولأجل ذلك حرص على أن يوفر لقصيدته كل ما يضمن لها التأثير والسيطرة . ولكن هذه «الخطابية» لم تكن سوى سمة أسلوبية يلوذ بها الشعراء من دون أن تطغى على السمات الشعرية الخالصة . فقد رأى حازم القرطاجي أنها واحدة من بين سمات كثيرة تمثل قوانين الشعر العربي . غير أن المهم بالنسبة إلينا هنا ، هو الربط الذي أقامه الناقد بين الشعر وهذه السمات الأسلوبية ، وهو ما يكشف عن طبيعة رؤيته ل מהية الشعر الذي يتحدد عنده وعند الفلاسفة المسلمين على وجه التحديد – بأنه صياغة لغوية أسلوبية أحدث فيها الشاعر جميع ضروب الإبداع التي من شأنها أن تثير في المتلقى الاستطراف والتعجب .

وعلى الرغم من أن نقادنا المتكلسين ، عمدوا إلى تحديد الشعر ضمن مفهومات كلية مستعارة من أسطو ، بعد أن طوّعواها الواقع الشعر العربي آنذاك ، فإنهم صاغوا بالإضافة إلى ذلك مفهوماً أقرب إلى طبيعة التفكير النقدي العربي الذي كان ينظر إلى الشعر في صلته باللغة ، هذا المفهوم اصطلهوا عليه بـ «التعبير» ؛ وهو إذا تأملته وجدته لا يفترق عن مفهومات أخرى كان لها صدى في تراثنا البلاغي والنقدى ، نذكر منها «المجاز» و«البديع» و«النظم» .

يرى ابن رشد أن الشعر يتحقق بواسطة «التعديلات» التي يلحقها الشاعر بالأقوال الحقيقة ، وذلك باستخدام أساليب تتعلق بالجانب الصوتي والتركيبي والدلالي ، يقول في هذا الصدد : «وأنت إذا تأملت الأشعار المحركة وجدتها بهذه الحال . وما عاري من هذه التعديلات فليس فيه معنى الشعرية إلا الوزن فقط . والتعديلات تكون بالموازنة والموافقة والإدال والتبيه ، وبالجملة بإخراج القول غير مخرج العادة – مثل القلب والمحذف والزيادة والنقصان والتقديم والتأخير وتغيير القول من الإيجاب إلى السلب ، ومن السلب إلى الإيجاب ، وبالجملة من المقابل إلى المقابل ، وبالجملة بجميع الأنواع التي تسمى عندنا مجازاً»⁽³⁾ .

إن الربط بين مفهوم «التغيير» والشعر هو الربط الذي أقامه الوعي النقدي العربي بين ضروب المجاز والشعر ؟ هكذا يصبح مفهوم «التغيير» نظيراً لمفهوم «المجاز» كما حدده ابن قتيبة بقوله «وللعرب المجازات في الكلام ، ومعناها : طرق القول وما خذله ، ففيها الاستعارة ، والتمثيل ، والقلب ، والتقديم ، والتأخير ، والحدف ، والتكرار ، والإخفاء...»⁽⁴⁾. وكلام ما يتقاطع مع مفهوم آخر هو «البديع» الذي اشتمل على «فنون» كثيرة وإن قد كان حصره ابن المعتز في البداية في خمسة مقومات . ويرى أحد الباحثين أن ابن المعتز «قصر فنون البديع على الشعر برغم حرصه في أول الكتاب على إبراد ما وقع منها في النثر أيضا .. وهذا يؤكّد إحساسه بأن صور البديع هي صور شعرية أصلاً برغم ما دفعته إليه حاجة الصراع من البحث عنها في النثر وجعل الفارق كميًا وواقعاً أنه نوعي ، إذ إن الشعر يحمل درجات من الخرق والتعقيد تفوق الوظيفة الخطابية»⁽⁵⁾.

إن وجود صور «البديع» و «التغييرات» و «المجازات» في النثر لا ينفي أصلها الشعري ؛ فهذه الأصول البلاغية أصل الصق بطبيعة الشعر الذي تمثل خصوصيته في تكثيفه اللغوي وأسلوبه المجافي للقواعد القياسية .

وربما كان مفهوم «النظم» الذي صاغه عبد القاهر الجرجاني يدور في تلك المفهومات المشار إليها ؛ فهو أداة نظرية وإجرائية لشخصيّص نحو اللغة والكشف عن تجلياته الأسلوبية ذات الصفة الإبداعية . إن «النظم» يختلف عن مفهومات «المجاز» و «البديع» و «التغيير» في كونه مفهوماً ينحصر في الجانب النحووي من اللغة ، ولكنه يلتقي معها في نظرته للشعر .

لقد كان عبد القاهر يسلّم بأن «النظم» معيار شعري ، وإن رأى أنه الأصل في الإعجاز إنه وسيلة لكشف تفوق بلاغة القرآن ولكنّه ليس وسيلة لتمييز أسلوب النص القرآني من الأسلوب الشعري إن «النظم»

صورة قائمة على التخيير أو هيئه أساسها الفكر والرواية وليس مجرد الجمع الذي « لا تحتاج فيه شيئاً غير أن تعطف لفظاً على مثله »⁽⁶⁾. ويسوق أمثلة لهذا النوع من التأليف الذي يخلو من النظم بالمدلول الدقيق، من التشوّه وكأنه يرى في النظم معياراً جمالياً شعرياً لا يناسب الشر الذي يُرسل فيه الكلام معطوفاً ببعضه على بعض من غير تخيير دقيق أو تدبر في نظم المعاني .

إن مفهوم النظم الذي صاغه عبد القاهر الجرجاني استناداً إلى وظيفة العلاقة النحوية والدلالية، يختزل في كنهه نسخ بلاغة الشعر .

ولا يخرج مفهوم « شجاعة العربية » الذي صاغه ابن جنني عن نطاق هذه المفهومات والأصول البلاغية التي رأت في الشعر نوعاً من الإبداع اللغوي الذي لا يذعن لنسق القواعد القياسية .

3

كان الشعر إذن الإطار الذي انبثقت عنه معظم الأصول البلاغية الموروثة، ولم تتجاوز العناية بالنشر تصنيف أجناسه وتحديد خصائصها الشكلية التي تميز كل جنس نثري من الآخر ، وتميز النثر من الشعر . كما أن هذا الاهتمام بالنشر لم يتجاوز جنسي الخطابة والترسل إلى الأجناس التثرية السردية⁽⁷⁾ .

يقول ابن عبد الغفور الكلاعي ، وهو من نقاد القرن السادس : « وجعلت أبحث عن ضروب الكلام فوجدتها على فصول وأقسام منها : الترسيل ، ومنها التوقيع ، ومنها الخطبة ، ومنها الحكم المرتجلة والأمثال المرسلة ومنها المؤرثي والممعئي ومنها المقامات والحكايات ، ومنها التوثيق ، ومنها التأليف .

وتأملت أيضا .. الأسجاع فوجدها على ضروب وأنواع . فمنها ما يجب أن يسمى المنقاد و منها ما يجب أن يسمى المشكّل «⁽⁸⁾». ثم أفرد لكل جنس من أجناس النثر والسبع حديثا خاصا ، وقد اعتمد في تمييزه بين أجناس النثر معيار البديع ؛ فجاء تمييزه شكليا خالصا . أما فيما يخص النثر السردي ، فقد اكتفى بذكر بعض الأعمال الحكاية ، ككتاب «كليلة و دمنة» لابن المقفع و كتاب «القائف» لأبي العلاء المعري ⁽⁹⁾. وما عدا تفضيله للكتاب الثاني على الأول ، فإن موقفه من النثر القصصي تبدو عليه مسحة الارتياح . وهذا الموقف ليس فريدا في خطابنا النقدي الموروث ، كما تؤكد ذلك «ألفت كمال الروبي» التي أظهرت أن نقادنا «لم يعرضوا المفهوم واضح و متكملا للقصص بوصفه جنسا أدبيا له وجوده المستقل بين الأجناس النثرية الأخرى . فلم يدرجوا القصص ضمن تصنيفاتهم لأنماط النثر المختلفة» ⁽¹⁰⁾. وقد يرجع السبب في هذا الموقف النقدي من القص إلى افتقاده الوظائف التفعية المباشرة التي كانت للخطابة والكتابة الديوانية ، كما أن أصحابه لم يحظوا بالمكانة التي أسندت للخطباء والكتاب ، وما يؤلفونه موجه للعوام والجهال ⁽¹¹⁾.

نعم ، قد يكون هذا سببا مقنعا لتفسير غياب الاهتمام النقدي بمحضر أنماط النثر القصصي ، ولكن ذلك لم يمنع الشعر ، الذي لم يكن أسعد حالا في العصور المتأخرة ، من أن يفرض سلطته الجمالية على الكتابة التثورية والنقدية معا ؛ تجلّى ذلك في احتذاء كتاب النثر حذو الشعراء في أساليبهم وأغراضهم إلى درجة كادت تتوارى فيها الحدود بين لغة الشعر و لغة النثر ⁽¹²⁾. كما أن الكتب النقدية والبلاغية حول الشعر كانت في ظهور متزايد ، بل إن ما انصرف منها إلى المنشور من خطابة أو ترسّل ، كان واقعا تحت تأثير الشعر . فعلى الرغم من العناية النقدية التي حظي بها هذان الجنسان ، فنحن نكاد نجهل عن طبيعتهما الشيء الكثير عدا

بعض الخصائص الأسلوبية الشكلية التي ثبتت أن النظر النقدي والبلاغي كان يرى فيها امتداداً للأسلوب الشعري ؟ يقول الكلاعي : « وتأملت .. التشر فوجدت فيه من أنواع البديع ما في النظم ، فأغفلت ذكرها في هذا الكتاب : لأن كثيراً من العلماء قد عُنوا بهذا الباب »⁽¹³⁾. وذهب ابن الإسحاق المصري إلى أن أكثر أبواب البديع تعم الشعر والنشر معاً ، وقليل منها يختص الشعر⁽¹⁴⁾ :

لم يفلح النظر النقدي والبلاغي في اعتبار هذين الجنسين شيئاً آخر مختلفاً عن الشعر ، ولأجل ذلك لم تختلف معالجته لهما عن معالجته للشعر إلا إذا استثنينا بعض الأمور الضرورية التي تميزانه عنه ؛ فقد خصص كل من أبي هلال العسكري وابن الأثير فصلين في كتابيهما للحديث عن أركان الكتابة أو ما يحتاج إليه الكاتب في مكتاباته⁽¹⁵⁾.

والحق أن النظر النقدي والبلاغي لم يقبل على هذين الجنسين إلا لأنهما امتداداً أسلوبياً للشعر ، بينما أهمل إهمالاً يكاد يكون تاماً الأجناس النثرية ذات المكونات السردية أو القصصية⁽¹⁶⁾. فقد عرفت الثقافة الأدبية العربية أجنساً نثرية كثيرة لم تظهر بلاغتها في الصياغة اللغوية بقدر ما ظهرت في تعدد بنياتها وتنوعها ، من ذلك الأمثال والخرافات والحاورات والتوادر والمقامات وغيرها مما « لم يسمح لها القائد بدخول حلبة الأدب لأنها كانت متميزة تميزاً أصيلاً عن الشعر »⁽¹⁷⁾.

مادام الشعر هو « عمدة الأدب »⁽¹⁸⁾ وفن القول الأسنى ، فإن الحديث عن النثر سيأخذ منحي آخر . فهو في الغالب ما يأتي في سياق المفاضلة بينه وبين الشعر ، أو يكون خلفية له ، ولم يتم تقديره أدبياً وأسلوبياً . فالشعر هو قطب الامتداد والجذب.

وإذا رجعنا إلى المؤلفات النقدية الأولى ، أي مؤلفات النقاد اللغويين ، فإننا نجد موقفهم من الشعر واضحاً ؟ فهو مصدر اللغة الفصيحة ومعيار

البلاغة والفن ، ولا مكان عندهم للنشر⁽¹⁹⁾. ولكن هذا الموقف سيتغير نسبياً عند نقاد الشعر الأدباء ؛ فابن قتيبة لا يرى بأساً في أن يعرض قصاید النقدية بالإحالة إلى المنشور من الرسائل والمقامات والجلسات⁽²⁰⁾، كما أن ابن طباطبأجاً إلى الرسالة في حديثه عن بناء القصيدة⁽¹²⁾؛ وهكذا ظل الشر عند نقاد الشعر أشبه بخلفية لبناء مفهومهم عن الشعر ؛ فقد نعته قدامة بالذهب⁽²²⁾، والمقصود به طريقة التعبير التي يتميز عنها الشعر. يشمل الشر عندهم كل ما لم ينظم في أبيات ويقصد⁽²³⁾ من خطب وأمثال ورسائل ومقامات وأجيوبة الفصحاء.

لقد كان الاهتمام النقدي بالزوج : الشعر والنشر يندرج في سياق تحديد ما يميز لغة الشعر عن الكلام العادي أو اللغة العلمية أو لغة الخطابة⁽²⁴⁾. ويعكّرنا القول إن تصور القدامي للغة الأدبية كان يميله اعتبارهم لغة الشعر النموذج الأعلى.

1-3

تمثل «المفضولة» بين الشعر والنشر إحدى صيغ التفريق بين هذين الجنسين ؟ فقد وقع خطابنا النقدي والبلاغي على كثير من خصائصهما في سياق ترجيح أحد هما على الآخر ، غير أن معظم تلك الخصائص لا صلة له بأسلوبهما ، وقليل منها يرتبط بمقوماتهما الداخلية. ومع أن المفضولة لا تهمنا في ذاتها ، فإننا لا ننكر ما تتيجه لنا من إمكانات الوقف على نظرية القدماء لما هي من شعر ونشر ، وإن ظل نصيب النثر زهيداً بالقياس إلى ما ضبطه هؤلاء من خصائص الشعر.

وعلى الرغم من ذلك فنحن لا نستطيع أن نخرج من آرائهم في تفضيل أحد الجنسين إلى نتيجة عامة ترجع كفة أحد هما على الآخر ؛

فالحجج المقدمة متكافئة ، كما أن كثيرا منها يرجع إلى مكانتهما في المجتمع و موقعهما في الثقافة ، وهو ما يدل على أن قضية المفاضلة لم تكن ذات جدوى لأنها ، في النهاية ، لا تخدم الأدب ولا تصدر عن طبيعته الذاتية . إنها تعارض في جوهرها مع الاعتراف بضرورة اختلاف أدوات التعبير الأدبي وخصوصية كل جنس في توصيل رسالته الإنسانية وأداء تأثيره الخاص به .

ولكن ما هو هذا التشر الذي تنافس مع الشعر؟

بالتأكيد لم يكن المنشور ، الذي فضلواه على الشعر ، من قبيل النثر السردي ، الذي جسدته أجناس أدبية لم تزل المكانة التي تستوجبها ، وقد كانت أقرب إلى جوهر الأدب من بعض أنواع التشر الأخرى . ولاشك أن هذا ينهض دليلا على أن تفضيلهم للنشر أملاه تقدير اجتماعي عام للتسلل ؛ فـ «صناعة تبلغ بها إلى الدرجة الرفيعة أشرف من صناعة لا توصل صاحبها إلى ذلك»⁽²⁵⁾ ، وما كانت صناعة القصص ، من خرافات ومقامات ونوارد ، لتبوئ صاحبها المكانة الشريفة التي يوصل إليها تعاطي فني الخطابة والكتابة .

لقد دخل الخطيب أو الكاتب حلبة التنافس مع الشاعر . وإذا كانت نتيجة الصراع قد تم حسمها اجتماعيا لصالح الأولين ، فإن ذلك لم يمنع خضوع الكتابة النثرية لأساليب الشعر الذي أصبح غوذجا بلا غيا يُحتذى . لم يكن للكاتب أو الخطيب بد من أن يتكتعا على الشعر إن أرادا التأثير في النفوس . وليس المقصود بذلك ما يلجان إليه من تضمين واقتباس للأشعار ، بل أن يعتمدَا في صياغة أسلوبيهما على ثوابت الأسلوب الشعري التي كانت قد تمكنَت من الذوق .

لم يكن إقرار بعض النقاد بأفضلية التشر ليحجب المكانة الحقيقة التي احتلها الشعر في النفوس وجعلت حتى أولئك الذين تصدوا لإثبات

إعجاز بلاغة القرآن يدافعون عنه في صدور مؤلفاتهم⁽²⁶⁾. وغير خاف ما يضطلع به الشاهد الشعري في جميع حقول الثقافة العربية الإسلامية القديمة : « قال ابن نباتة : من فضل النظم أن الشواهد لا توجد إلا فيه، والحجج لا تؤخذ إلا منه ، أعني أن العلماء والحكماء والفقهاء وال نحوين واللغويين ، يقولون : « قال الشاعر » و « هذا كثير في الشعر ». .. فعلى هذا الشاعر هو صاحب الحجة . والشعر هو الحجة »⁽²⁷⁾. بل هل يوجد جنس أدبي حظي مثله بأن صار « صناعة برأسها »⁽²⁸⁾ ؟

أيجوز بعد هذا أن نقول بأفضلية النثر ، ونحن نشهد حال خطابنا النقدي والبلاغي مأخوذا بسحر الشعر لا يقوى على إفساح الميدان لأنماط بلاغية أخرى كان لها سحرها الخاص ؟

2-3

قد يعرض من يرى في القرآن النص الذي قام حوله التفكير البلاغي ، وكان سببا في ظهور العلوم الإسلامية . ونحن لاندفع أن يكون النص القرآني حافزا مباشرا لظهور الدراسات البلاغية منذ القرن الثاني مع مفسرين لغويين : الفراء 207هـ و أبو عبيدة 210هـ والأخفش 215هـ ، إلى أن تبلورت مع ظهور الكتابات الخاصة بالإعجاز ، خلال القرنين الرابع والخامس . ولكن مانتوخى إثباته هو أن هذه البلاغة التي نشأت حول النص القرآني ، تدين في أصولها لمعيار الأسلوب الشعري ، الذي ترسخت بلاغته في الذهنية المتلقية وتجذررت قيمه الذوقية ، مما جعل مفسرا مثل أبي عبيدة يتحذه حجة لإثبات أن القرآن نص عربي يجري على سُنْنَ كلام العرب وخصائصه⁽²⁹⁾ ؟ ففيه ما في الشعر من سمات الأسلوب الذي يكون الأفق الجمالي للمنتقى العربي . وعلى هذا النحو لم يكن كتاب أبي عبيدة «مجاز القرآن » بحثا في ما يميز بلاغة القرآن عن بلاغة الشعر ، بل كان في واقع

الأمر التماسا للتشابه بينهما، أو بتعبير آخر ، كان تعزيزاً للموذجية البلاغة الشعرية. و كما قال أحد الباحثين عن قراءة أبي عبيدة إنها لم تكن تبحث «عن التغير النوعي وهو ما كان يجب أن يكون ، وإنما انصرفت إلى إقرار الثوابت الأسلوبية في النص القرآني ، بوصفها امتدادات طبيعية للمكونات الجوهرية الأولية لخطاب النص الغائب (أي النص الشعري) وعندئذ لا مجال للاعتراض على طرائق القول القرآني وعلى تركيبته اللسانية ، وإذا شئنا قلنا إن ما قامت به قراءة أبي عبيدة هي استقراءً موذجي وخلاصات وجيهة للثوابت الأسلوبية في النص الغائب»⁽³⁰⁾.

إن اعتماد النص الشعري الجاهلي حجة لإثبات أن القرآن لا يختلف في صياغته التعبيرية عما عهد عند العرب ، كان نهجاً يرضي أفق التلقى أكثر مما كان في الواقع الأمر تقضياً دقيناً لخصائص النص القرآني. بل إن الاختكام إلى النص الشعري للدفاع عن أسلوب النص القرآني ، إنما يؤكّد سلطة النص الشعري وتمكّنه من ذهنية المتلقى ، ويوكّد في الوقت نفسه أصلية هذا النص ومعياريته. وهكذا تحول «القراءة بالمماثلة» كما اصطلح عليها الباحث ، إلى دعم للثوابت الأسلوبية التي رسّخها الشعر ، وليس كشفاً نوعياً لأسلوب القرآن وبلاعاته المميزة. إنها قراءة شاعت الدفع عن أسلوب القرآن فوّقعت في تمجيد أسلوب الشعر، وبذلك كانت إشباعاً للذوق المتلقى واستجابة لمعاييره الجمالية.

إن القراءة البلاغية التي تعتمد الشعر حجة لإثبات شرعية الأسلوب القرآني ، فتقيس الشاهد على الغائب ، منطلقة من قيمة هذا الغائب وسلطانه على المتلقين ، وإن كانت تتوجّي الدفاع عن النص الجديد وإظهار خصائصه التعبيرية ، فإن المنهج الداعي الإقناعي قادها في حقيقة الأمر إلى مناصرة النص الحجة ، أي الشعر باعتباره معياراً أسلوبياً متقدماً عليه . ونتيجة لذلك فإنها لم تفلح في ضبط الخصوصية الأسلوبية

للقرآن، لأنها قيدت نفسها بالإجابة عن إشكال محدد يتمثل في أن أسلوب القرآن مماثل لأساليب العرب المتداولة في شعرها، لم يخرج عنها.

والسؤال الذي يفرض نفسه الآن : هل نجحت « القراءات » البلاغية الأخرى (وأعني بها دراسات الإعجاز) لأسلوب القرآن في ضبط خصوصيته ، باعتباره إمكانية أسلوبية نوعية تتميز عن لغة الشعر ؟ !

لقد صدرت « القراءات » البلاغية الإعجازية من مبدأ تفوق أسلوب القرآن على بقية الأساليب البشرية ، فراحت تتفصّى مواضع الإعجاز والتفوق . وفي نطاق هذا المبدأ منحت بلاغة الإعجاز القرآني رصيداً خصباً من أدوات التأويل والتذوق ، جعلتها تتجاوز الإطار الوصفي الضيق الذي وضعت نفسها فيه عند مواجهة الشعر ، غير أن هذه البلاغة ، في خصوصيتها لهذا المبدأ - مبدأ الأفضلية - لم تتح لنفسها الاقتراب الحقيقى من أسلوب القرآن . إنها كانت معنية أساساً باستجلاء مواطن الإعجاز البلاغي والتفرق الأسلوبى . ولعل الرغبة في الإقناع التي حملت بأعبية الاستناد مباشرة إلى حجية الشعر ، غافلاً بذلك عن أن أسلوب القرآن أصل بذاته ، أن تكون قد صاحبت جميع بلاغيي الإعجاز ، وقد اتهموا إلى أن يجعلوا أسلوبه امتداداً لأسلوب الشعر . ألسنا بإزاء إمكانية أسلوبية نوعية واحدة ؟ !

هذا ما يستشعره بالتحديد قارئ أهم مصنف بلاغي في هذا الباب ، وهو كتاب « دلائل الإعجاز » ؟ فبصرف النظر عما يؤمن به عبد القاهر من تفوق بلاغة القرآن ، فإن القارئ لا يعثر في كتابه على خصائص مميزة لأسلوب النص الجديد ، وكأن عبد القاهر يستند إلى جمالية الأسلوب الشعري نفسها لإثبات تفوق الأسلوب القرآني ؛ على هذا النحو ظلت

هذه البلاغة هي الأخرى أُسيرة جمالية الشعر من حيث أرادت أن تثبت جمالية القرآن. ولأجل ذلك وجدنا الباقلاني يشير تلك المقارنة بين القرآن وقصيدة من أجود⁽³¹⁾ شعر امرئ القيس لإثبات تفوق البلاغة القرآنية ، وهو في الحقيقة عجز عن ضبط خصوصية بلاغة القرآن، على الرغم من إقراره بأن «نظم القرآن جنس متميز وأسلوب متخصص»⁽³²⁾. وذلك لأن المبدأ الذي صدر عنه لم يكن البحث عن الخصائص الفارقة ، بل البحث عن الأفضلية . ولن يتم الإقناع بأفضلية التعبير القرآني إلا إذا كان لهذا التعبير ما يناظره في ذهن المتلقى. وهكذا كان المنهج الإقناعي المتحكم في الدرس البلاغي الإعجازي طريقاً لإثبات التشابه ، مرة أخرى ، وليس التمايز النوعي .

إن مكانة الشعر في نفوس المتلقين وتجذر معاييره الجمالية في ذهنهم وتشبعهم بأساليبه ، لم يجعل بعض البلاغيين يتخذونه معياراً للدفاع عن النص القرآني فقط ، ولكنهم لم يسلّموا من تأثير صيغه الجمالية حتى وهم يحاولون إثبات إعجاز القرآن وأفضلية أسلوبه على أسلوب الشعر. لم يستطعوا إذن تبيّن ما للأسلوب القرآني من خصوصية نوعية، أي باعتباره جنساً غير شعري. وما استقر في كتابتهم من أساليب التعبير القرآني لها ما يناظرها في الشعر⁽³³⁾. فهي وإن كانت تكشف عن بلاغة القرآن، فإنها من وجه آخر، تظهر توغل ماهية الأسلوب الشعري في التفكير البلاغي ، الذي لم يفلح في صياغة سمات أسلوبية نابعة من صميم النص القرآني ، بما هو إمكانية أسلوبية متجلزة في النثر وليس في الشعر.

يرى سيد قطب⁽³⁴⁾ أن البلاغة العربية لم تستطع أن تتجاوز في تفسيرها البلاغة القرآن «تناسق تراكيبه وألفاظه ، أو استيفاء نظمه لشروط الفصاحة والبلاغة المعروفة» مع ضرب من «الإدراك لمواضع الجمال المتفرقة، وتعليق كل منها تعليلاً منفرداً» إنها لم تستطع تجاوز العقلية

الجزئية إلى «إدراك الخصائص العامة في العمل الفني كله». من هنا يرى أنه يتلزم منهج جديد لدراسة النص القرآني من أجل الكشف عن خصائصه الفنية المميزة التي ظلت مغفلة خافية.

إن هذا المنهج لم يكن قائماً في البلاغة العربية؛ فالبلاغيون لم يتجاوزوا ببلاغة الشعر الذي قد يكون مسؤولاً عن هذه «العقلية الجزئية» المشار إليها؛ فهذا الجنس الأدبي بمكوناته الجمالية الخاصة، كان تربة خصبة لنمو بلاغة تفتت النص إلى مجموعة من السمات الأسلوبية التي لا تتجاوز في الغالب إطار الجملة أو البيت الشعري. إنها بلاغة «الملقطة الشمية» والنكتة النادرة والصورة المبتدةعة، تلك التي ترعرعت في حضن الأسلوب الشعري العتيق.

-4

يصدر هذا البحث عن مبدأ يسلم بأن اللغة أداة أسلوبية في جميع أجناس التعبير الأدبي، غير أن هذه الأداة تظل مشروطة في تكوينها الجمالي والوظيفي بمكونات السياق الجنسي الذي تستخدم فيه. وبينما على هذا نرى أن النسيج اللغوي أظهر في الشعر من غيره من الأجناس الأخرى التي لا تمثل فيها اللغة إلى أن تصبح مكوناً جماليًا ضرورياً، فالشعر بنظامه ووظيفته يفرض العناية الدقيقة بالنسيج اللغوي، ولأجل ذلك كانت البلاغة في صيغتها العربية القديمة هي العلم الذي تولى هذا النسيج بالرعاية ليصير ميدانه الوحيد الذي استأثر به.

والحق أن تراثنا البلاغي والنقدi كاد يقف جهوده على قيمة وحيدة من القيم التي يزخر بها الأدب والمتمثلة في الأسلوب اللغوي بمدلوله الشعري. ويبعد أن البلاغة الغربية لم تنس عن هذه الحال؛ فقد تحولت في تطورها التاريخي إلى نوع من الفكر الأدبي المقيد بالشعر، لتتحقق بذلك امبراطوريتها الواسعة⁽³⁵⁾.

إن مفهوم اللغة الأدبية ، على نحو ما طرح في نظرية الأدب الحديثة ، لا يعود أن يكون في الأساس بحثاً في خصائص لغة الشعر . وبذلك اخترى الأدب في أحد أجنباسه وأصبح الحديث عن طبيعة الأدب سرداً لخصائص الأسلوب الشعري⁽³⁶⁾ . وقد حاول بعض الباحثين⁽³⁷⁾ الأسلوبين انتزاع هيمنة لغة الشعر على مفهوم اللغة الأدبية في أفق الاهتمام بلغة النثر ، غير أن هذه المحاولات ظلت سجينة المعيار الشعري في تصورها عن الأسلوب ولم تفلح في بلورة تصورها للغة النثر بمراعاة الأصول الجمالية للأجناس التشرية . وهكذا لم يتتجاوز الاهتمام النقدي بلغة النثر ، عند هؤلاء أفق تطبيق مقولات بلاغة الشعر على جنس أدبي ثوري ذي تكوين متميز .

ولعل «ميخائيل باختين» أن يكون أحد أبرز النقاد الأسلوبيين ، الذين دعوا بوضوح نظري إلى ربط دراسة اللغة الأدبية بأصول الجنس الأدبي ومكوناته . فقد لاحظ أنه ، بعد الفترة التي تعامل فيها النقاد مع لغة النثر ، كأنها لغة عملية تواصلية غير فنية ، أعقبتها فترة أصبح فيها مكناً طرح قضياً تحليل أسلوبية النثر الأدبي أو الرواية تحديداً ، غير أن هذه المكانة التي أخذت تحتلها لغة النثر الروائي في الأسلوبية – كما يضيف باختين موضحاً – هي التي أظهرت عجز الأسلوبية التقليدية عن الإلام بالخصائص الأسلوبية للغة الجنس الروائي⁽³⁸⁾ .

ـ وبناء على ذلك دعا «باختين» إلى أن تحليل أسلوب الرواية ينبغي أن يقوم على مراعاة إمكانات هذا الجنس الأدبي الذي لا يقوم على لغة واحدة كما هو الحال في الشعر ؛ فهناك كلام الكاتب وكلام الرواية والأجناس الدخيلة وكلام الشخصيات . هذا التعدد اللغوي ينطوي على تعدد في الأصوات الاجتماعية وفي الأساليب . وتظهر أصالة الجنس الروائي في أن «هذه الوحدات الأسلوبية غير المتجانسة تألف فيما

بينها ، حيث تدخل الرواية في نظام فني محكم وتخضع لوحدة أسلوبية عليها هي وحدة الكل . وهذه الوحدة العليا لا يمكن مطابقتها مع أي من الوحدات التابعة لها أو معادلتها بها »⁽³⁹⁾ .

إن التحليل الأسلوبي للنشر الروائي ينبغي إذن أن يراعي سنته الأسلوبية الجوهرية المتمثلة في اقتران لغات وأساليب متعددة في وحدة تنظيمية عليها وحوار اجتماعي . ويدعي أن أسلوبية الشعر التي قامت على وحدة اللغة وفردية الشاعر اللغوية والكلامية تعجز تماماً عن مقاربة الأسلوب الروائي الحواري أساساً . وقصاراًها أن تعالج لغة الرواية أو أسلوبها وفق مقولاتها المعهودة ، ولكن بالتأكيد لن يكون ذلك هو الأسلوب الروائي الحواري في تنظيمه الكلمي المعقد الذي يميزه من أسلوب الشعر.

لقد انطلق « باختين » في بناء فكرته من ضرورة التفريق بين الأصول الجمالية والإيديولوجية المكونة لجنس الشعر والنشر الروائي ؛ هذه التفرقة لا مناص منها إذا شئنا صياغة أسلوبية تستوعب لغة النشر الروائي المبادنة في خصائصها للغة الشعر⁽⁴⁰⁾ .

يظهر، مما سبق مناقشته، أن الأفكار والمبادئ التي تبلورت في نطاق الأسلوبية والبلاغة مدينة في أصولها لجنس الشعر، الذي استولى عليهما حتى أن تناولهما للنشر لم يتجاوز البنيات الصغرى التي ارتبطت بالأسلوب الشعري، كمراقبة الانزياحات وسفر الطاقة التأثيرية للصور الجزئية من تشبيهات واستعارات ، وغير ذلك من الطرق المألوفة في تحليل لغة الشعر. وظاهر هذا القول أن الدرس الأسلوبي والبلاغي، على الرغم من دعوته لتناول قضايا اللغة الأدبية ، ارتبط بشكل وحيد من أشكال هذه اللغة وهو الشكل اللغوي الشعري، وذلك لاعتبار جوهري نعرض له فيما يأتي .

على الرغم من أن التنظيم الجمالي للغة يعد قاسما مشتركا بين جميع الأجناس الأدبية، فإنه أظهر في الشعر هن غيره. فهذا الجنس الأدبي بمحنته المتمثلة في شكله المنظوم أساسا يفرض «انتباها خاصا ومباشرا إلى النسج اللفظي»⁽⁴¹⁾ وهورأي يؤول إلى «كولريدج» الذي رأى أن الشعر أكثر إثارة للتنبه من الشر⁽⁴²⁾؛ فهو يتميز منه في أن اللذة التي يثيرها «تتأثر من الكل كما أنها تتأثر من كل جزء من الأجزاء على حدة»⁽⁴³⁾. فمع أن «كولريدج» يرى القصيدة بنية عضوية تتآزر أجزاؤها في تكوين منجم بحيث لا تكون لهذه الأجزاء المستقلة بذاتها أهمية، إلا أنه يرى أن الصورة الكلية لا تتحقق إلا بأن يكون كل جزء منها مثيرا لانتباها أي حيا وعبريا.

إن تحديد الاختلاف بين التنظيم اللغوي في الشعر والنشر ، على الرغم من صعوبته⁽⁴⁴⁾ ، استأثر باهتمام النقاد الأسلوبيين ، بل صار قضية جوهرية في بعض التصورات الأدبية ، نخص منها حركة الشكلانيين الروس الذين كادوا يقتصرن نشاطهم النقدي على إشكالات لغة الشعر وتعزيزها من لغة النشر⁽⁴⁵⁾.

ويكاد معظم الأسلوبيين بانتظارهم المختلفة يتقدون بأن وظيفة لغة الشعر تمثل في تركيز الانتباه على العلامة اللغوية بذاتها ، ومن هنا فهي تتناقض مع التوجّه الحقيقى نحو هدف ما⁽⁴⁶⁾. وإذا كان من الصعب تجريد لغة الشعر من وظيفتها التوصيلية ، فإنه ينبغي لأنقى التوصيل الفنى على التوصيل النفعي الذى يسود اللغة العادية . وقد كان لابتعاد لغة الشعر عن أن تكون أداة نافعة في خدمة غaiات خارجية أن أصبحت تنظيما لفظيا مطلقا بمعنى من المعانى ، وإن كانت تضطلع بوظائف أخرى : «إن الشعر هو نوع من الكلام .. الذي يجعل [الإشعاع] أو [التأثير] هدفه الغالب»⁽⁴⁷⁾ ، أو هو «الكلام الرقيق الملتوى» و «المشكل»⁽⁴⁸⁾.

في الشعر تصبح الكلمات غاية في ذاتها ، ولأجل ذلك كان التركيز في على النسبي اللفظي الذي يملك نوعا من السحر أو الإشعاع بضياع مع الترجمة . إن الشاعر يجعل التنظيم اللفظي هدفة الأول ؛ فهو يحرص على التفنن الدقيق في الصياغة ، موفرا القصيدة كل المقومات التي من شأنها أن تجعل العلامة اللغوية تستوقف النظر وتحتذب التأمل . أما الناثر فإنه لا يعمد إلى جعل «التنظيم اللفظي» غاية منشودة ، ذلك لأننا عادة ما نخترق العلامة اللغوية في النثر لبلوغ المعنى المشار إليه ، من دون أن تلفتنا هذه العلامة إلى ذاتها .

وقد أشار صاحبا كتاب «نظرية الأدب» إلى أن لغة الشعر تشدد «على الرمز الصوتي للكلمة ، وقد وُضفت جميع أنواع الصنعة لتلتف النظر إليه ، كالوزن والسجع وأنماط صوتية مكررة». وهي صفات وإن كانت موجودة في لغة النثر ، فإنها أقل كميا ، كما أنها في الشعر أكثر تنظيما «لوضعنا قسرا في حالة من الوعي والانتباه»⁽⁴⁹⁾.

وكان «أحمد الشايب» يرى أنه على الرغم من اشتراك الشعر والنشر في كثير من العناصر ، إلا أن «هذه الظواهر اللفظية التي تذكر في الأسلوب الشعري إنما تعدد فيه أقوى مظهرا وأحسن ملامعا»⁽⁵⁰⁾. فالشعر إذن يقوم على إثارة الوعي بالظواهر اللغوية المنظمة تنظيما جماليا لاقت ، وذلك بالتوسيع في دلالات الألفاظ وصيغها وترابيئها واستفاد طاقات اللغة في التعبير واستغلال إمكاناتها الإيحائية . وقد وقف «محمد غنيمي هلال» على فرق دقيق بين لغة الشعر ولغة المسرح ، حيث رأى أن اللغة في الشعر تعتمد «طاقات الصياغة وإشعاعات اللغة الإيحائية» بينما تعتمد اللغة في المسرح على «امتداد الأبعاد النفسية والاجتماعية من خلال موقف إنساني تقوم الصلات فيه مقام الاستدللات الشعورية التحليلية لموقف هو اجتماعي بطبيعته ، ولغة المسرحيات محددة بالسلوك المدنى للشخصيات في حوارها»⁽⁵¹⁾.

ويظل الوعي بأصول الجنس الأدبي ومكوناته مقدمة ضرورية لتحديد خصائص اللغة على نحو ما يتم استغلالها في الأدب بأجناسه المختلفة. ولعل الشعر الذي اختلفت طبيعته عبر الأزمنة وحامت حوله تصورات جمالية واجتماعية متباعدة ، قد ظل له ثابته النوعي المتمثل في أنه كيفية خاصة في التعامل مع الكلمات .

لما كان إذن «التنظيم اللغظي»، بجميع مستوياته و مختلف تشكيلاته،
مكونا شعريا في المقام الأول ؟ فإن ذلك يحملنا على القول بوجود صلة
وثيقة بين البلاغة وجنس الشعر.

5

نحوَّل الآن تعرُّف بعض خصائص الشعر التي كانت وراء صياغة النظر البلاغي العربي القديم وتوجيهه أداته التوصيفية والتأويلية. وقد تمثلت إحدى الطرق المؤدية إلى الوقوف على هذه الخصائص ، في مقابلة الشعر بالشعر.

وإذا كان بعض علماننا الأسلاف قد وصف الشعر والنشر بأنهما «في طرفيين ضدّين، وعلى حالتين متباليتين»⁽⁵²⁾، فإن بعضهم الآخر أفر بتداخلهما وتفاعلهما؛ ففي النثر ظل من النظم ولو لا ذلك ما خف ولا حلا ولا طاب ولا تحلى. وفي النظم ظل من النثر، ولو لا ذلك ما تميّزت أشكاله ولا عنّيت موارده ومصادره..⁽⁵³⁾ ومع ذلك تظل للشعر أساليبه التي تعدّ أصولاً في طبيعته. يقول ابن رشيق في تحديده لخصائص الشعر: «إذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه، أو استظراف لفظ وابتداعه، أو زيادة فيما أجحّف فيه غيره من المعاني، أو نقص مما أطاله سواه من الألفاظ، أو صرف معنى إلى وجهٍ آخر؛ كان اسم الشاعر عليه مجازاً لاحقيقة، ولم يكن له إلا فضل الوزن»⁽⁵⁴⁾.

لقد ارتبط الشعر عندهم بـ «ضرب المثل» و «انتزاع تشبيه» و «التشوية لفظ» و «مدح مأمول و ترقيق غزل و هجو مسى»⁽⁵⁵⁾ و « أبيات تختار معانٍ تستفاد و ألفاظ تروق و تعذب»⁽⁵⁶⁾ كما ارتبط عندهم « بالجواز والتسمع» فيما يسمى به مذهب المبالغة أو الغلو⁽⁵⁷⁾؛ يقول ابن أبي الحديد للشاعر أن يبالغ و يوغل حتى يدخل في الإحالة وليس ذلك للكاتب⁽⁵⁸⁾. وذلك لأن الشعر بناؤه على «المبالغة والتتمثل لا المصادفة والتحقيق»⁽⁵⁹⁾.

إن الربط بين الشعر والتصوير اللغوي يمثل إضافة أخرى إلى ربطهم الشائع بينه وبين الوزن. فبعد القاهر يرى حذف المفعول سمة شعرية⁽⁶⁰⁾. ومثل هذا الربط يذكرنا بالعلاقة التي أقاموها بين التشبيه و الشعر ، ذلك أنه يروي أن عبد الرحمن بن حسان «رجع إلى أبيه حسان وهو صبي يبكي ويقول «لسعني طائر» فقال حسان «صفه يا بني» فقال : «كانه ملتف في بُردي حبرة» وكان لسعه زنبور ، فقال حسان : «قال ابني الشعور رب الكعبة»⁽⁶¹⁾. يقول ابن رشد إن «الأمور التي تتقدّم بها الصنائع صنفان أمور ضرورية وأمور تكون بها أتم وأفضل»⁽⁶²⁾. و سنصلط على الأمور الضرورية بـ «المكونات» والأمور المتممة بـ «السمات». ولما كان الشعر صناعة كباقي الصناعات، فإنه يبني على جملة من المكونات الضرورية التي تعلّي سماتها. وهكذا يتعدد جنس الشعر العربي الذي صدرت عنه البلاغة بهذه السمات الأسلوبية في ارتباطها بالمكونات التي يمكننا صياغتها في ثلاثة معايير تحكمت في ماهية الأسلوب الشعري الذي شكّل أساس الخطاب البلاغي والنقد الموروث.

1-5

يرسم ابن خلدون حدود صناعة الشعر قائلاً : « هو كلام مفضل قطعاً متساوية في الوزن متحدة في الحرف الأخير من كل قطعة من هذه

القطعات عندهم بيتا .. وينفرد كل بيت منه بإفادته في تراكيبيه حتى كأنه كلام وَخَدَهُ مُسْتَقْلٌ عَمَّا قَبْلَهُ وَمَا بَعْدَهُ إِذَا أَفْرَدَ كَانَ تَامًا فِي بَابِهِ فِي مَدْحٍ أَوْ تَشْبِيبٍ أَوْ رَثاءً، فِي حِرْصِ الشَّاعِرِ عَلَى إِعْطَاءِ ذَلِكَ الْبَيْتِ مَا يُسْتَقْلُ فِي إِفَادَتِهِ ثُمَّ يَسْتَأْنِفُ فِي الْبَيْتِ الْآخَرِ كَلَامًا آخَرَ كَذَلِكَ ..»⁽⁶³⁾.

يشير ابن خلدون هنا إلى أحد أبرز مكونات الشعر العربي ، المتمثل في البيت الشعري المستقل ببنائه ومعناه ، وકأن صناعة الشعر تقوم على العناية الدقيقة ببناء البيت وإيفائه نصيبه من الجهد والرعاية والإحكام حتى يصير مكتفياً بذاته لا يحتاج إلى غيره من الأبيات الأخرى . إن القصيدة العربية أبيات مستقلة بذاتها ؟ فلم يكن الشاعر العربي معنياً بوحدة القصيدة أو صورتها الكلية بالشكل الذي دعا إليه الرومانسيون . فوحدة البيت كانت تغنه عن التفكير في مجال أرحب . وقد يوجه عنایته إلى إحكام مبني القصيدة كالتفنن في المطالع وإحسان التخلص والختام ، غير أن ذلك لا يتجاوز الهيكل الشكلي للقصيدة ، ولا ينفي قيامها على وحدة البيت أساساً ، وإن اجتهد بعض القدامى في التماس الوحدة بين أقسام القصيدة أو فصولها .

إن وحدة البيت التي شفف بها الشاعر العربي واستأثرت بصناعة النقد والبلاغة لا تنتهي أن يكون الشعر العربي قد حرص على توفر ألوان من الوحدة⁽⁶⁴⁾ التي لا تشبه تلك التي دعا إليها النقاد الرومانسيون ، كما أنها أكثر عمقاً من تلك التي استوقفت ابن قتيبة وابن طباطبا وحازما القرطاجي . ومع ذلك فإن وحدة البيت تظل الأصل والمعيار في صناعة الشاعر والنقد معاً .

لقد نظر مجموعة من نقادنا القدامى إلى سمات الشعر في ضوء معيار وحدة البيت ، وكم ما تميز به لغة الشعر من سمات ، إنما أملتها مكونات البيت الشعري الذي تحول إلى سلطة جمالية تعمل على توجيهه

الصياغة اللغوية وفرض الاختيار الأسلوبى . وفي هذا الصدد نسوق ما قاله أبو إسحاق الصابى فى تبيان الوسائل بين سلطة جمالية البيت الشعري و السمات الأسلوبية التي تستدعيها : «الشعر بني على حدود مقررة وأوزان مقدرة وفضل أبيانا ، كل واحد منها قائم بذاته ، وغير محتاج إلى غيره ، إلا ما يتفق أن يكون مضمنا بأخيه ، وهو عيب . فلما كان النَّفْس لا يمكن أن يمتد في البيت الواحد بأكثر من مقدار عروضه و ضربه و كلامها قليل ، احتاج إلى أن يكون الفضل في المعنى فاعتمد فيه أن يلطف و يدق ، ليصير المفضي إليه والمطل عليه بمنزلة الفائز بذخيرة خافية استثارها .. ثم إن للمتأمل وقوفات على أعجاذ الآيات قد وضعت لإدراك المعنى والفهم باللغزى وفي ذلك يحسن خفاء الآخر وبعد المرمى » ويقول أيضا : « الشاعر إنما يصوغ قصيده بيتابيتا . فهو يجمع قريحته وقدرته على كل بيت منها فينهره و يبلغ إرادته منه . و له من الوزن والقافية قائد و سائق يقومان له بأكثر حدود الشعر . فكانه إنما يحدنه على مثال أو يفرغه في قالب »⁽⁶⁵⁾ .

يحسن بنا الإشارة إلى أن كلام أبي إسحاق الصابى ورد في سياق بيان أسباب تفوق مرتبة المرسل على مرتبة الشاعر . وهو ما أتاح لنا تعرُّف بعض السمات المكونة للشعر التي تميزه عن السمات المكونة للرسالة :

الشعر (الرسالة)	الشعر (القصيدة)
ترابط الفصول و اتحادها	استقلال الآيات
القراءة المتصلة	القراءة المجزأة
المتلقى العام	المتلقى الخاص
الطول	القصر
الوضوح	الغموض
؟	الابداع

إن شكل البيت الشعري بقيوده ، فرض على الشاعر العناية المتزايدة بالنسيج اللغوي وذلك بتوفير وسائل تكثيف المعنى وتدقيقه ، كأن يتم اللجوء إلى ضروب من الإشارة وأنواع من الإيماءات والتبيهات⁽⁶⁶⁾، أو استئمار ما تزخر به اللغة من إمكانات تركيبية ؛ ف «لأشك أن بناء البيت قد أرهف الاستعداد الطبيعي في اللغة للتفنن في التراكيب من تقديم وتأخير وحذف وذكر الخ..⁽⁶⁷⁾ أو اللجوء إلى صور التوسيع في المعاني والصرف والنحو⁽⁶⁸⁾، مما لا يجوز لغير الشاعر.

لقد كان فضاء البيت الشعري إذن محور إبداع الشاعر ؛ فهو يعمد إلى بذل ما في وسعه لكي يفرغ فيه طاقته. وبدهي أن تتركز العناية هنا على اللغة بجميع عناصرها. إن هذا الفضاء المقيد يفرض شروطاً إبداعية خاصة تختلف عن تلك التي يقتضيها فضاء النثر المسترسل ذي الفضول المتصلة والطويلة التي يجد فيها الكاتب نفسه طليقاً : «يضرب يميناً وشمالاً ويمدّ نفسه تارة ويقصره أخرى»⁽⁶⁹⁾. وبدهي أن تتسم الكتابة التشرية في مثل هذه الشروط بالسلاسة والوضوح وأن لا يضططلع فيها «التنظيم اللغطي» بالوظيفة نفسها التي ينهض بها في الجنس الشعري.

إن هذه الوشيعة القائمة بين مكونات الشعر الشكلية والسمات الأسلوبية اللغوية التي كشف عنها نقادنا القدامى ، أشار إليها النقد الأدبي الحديث ، حيث يرى «غراهام هو» أن الشعر عالم من تنظيم شكلي صارم مستقل عن معناه، يجذب إليه الإشعاع اللغطي «لذلك يطلب من الكلام في النظم أن يكون من نسيج لغطي أرق من نسيج النثر الذي يُقرأ دون كثير من الاهتمام المدقق..»⁽⁷⁰⁾.

يشكل «الغرض الشعري» أحد مكونات الشعر العربي سواء بوصفه «موضوعاً» أو «شكلًا أدبياً». والغرض الشعري بهذا المعنى ذو تأثير واضح في الصياغة اللغوية؛ فهو يلتقي مع معيار «البيت الشعري» في أن كليهما يساعد في الكشف عن خصوصية الأسلوب الشعري.

وإذا تجاوزنا عما يفرضه الغرض الشعري باعتباره «شكلًا أدبياً» من سمات أسلوبية ضبطها القدماء كالمراوحة بين المعاني والاستهلال والخروج والانتهاء... الخ، واستحضرنا الغرض بوصفه موضوعاً، فإننا نجد لموضوعات الشعر العربي تأثيراً في الصياغة اللغوية المختارة، ذلك أن موضوعي المدح والهجاء على سبيل المثال ، يمليان على الشاعر لوناً خاصاً من البناء اللغوي الذي يعتمد التأثير المركز والنفاذ إلى النفوس والسيطرة بين الناس.

وإذا كانت مكانة الشعر تتجلّى في قوة تأثيره وسيطرته⁽⁷¹⁾ وسرعة لوجه⁽⁷²⁾، فإن من مظاهر ذلك في المجتمع العربي ، اطلاق ألقاب على الأشخاص أو القبائل بلفاظ الشعر⁽⁷³⁾، وهذا يبيّن أن الطاقة الأسلوبية للشعر تمثل في الصيغة التصويرية المركزة سواء أكانت ألفاظاً مفردة أم مركبة. فالتأثير الشعري يكون بإحكام صنعة البيت والتوفيق في اختيار الألفاظ والوقوع على «المثل السائر والاستعارة الرائعة والتشبيه الواقع»⁽⁷⁴⁾. فقد امتدح الشاعر الذي يكتفى بالبيت الواحد من شعره بل بنصف البيت بل بربعه⁽⁷⁵⁾. ولقد أصبحت سمة الإيجاز معياراً للتجميد يستخدمه النقاد في موازنتهم بين الشعراء، كتفصيل ابن جنی لبيت أبي تمام على بيت للمتنبي اشتراكاً في معنى واحد، إذ كان أبو تمام قد «حاذه في مصراع واحد»⁽⁷⁶⁾.

لقد وصفت «الأغراض» بأنها من أركان الشعر وأصوله⁽⁷⁷⁾ ومقاصده⁽⁷⁸⁾ التي بني عليها، وليس قيامها في الأجناس النثرية إلا سمة عارضة. فقد ارتبطت بجنس الشعر وأصبحت من تقاليده المتوارثة من دون أن يكون لها أي صفة مرجعية أو محتوى حقيقي تصدقني؟ فامرؤ القيس وهو الملك بن الملك اجتنى سعد بن الضباب بالشعر⁽⁷⁹⁾، كما أن المرأة كانت في شعر الغزل أقرب إلى النموذج الفني منها إلى الشخصية الحقيقة.

وعلى الجملة كان «الغرض الشعري» مكوناً من مكونات الشعر العربي، الذي يفسر كثيراً من ظواهره الأسلوبية. وبذلك أسهم في الكشف عن طبيعة الأسلوب الشعري الذي صارت سماته موضوع البلاغة والنقد.

3-5

رما كان الفلاسفة المسلمين⁽⁸⁰⁾ أوضح من وضع الحدود بين النثر (الخطابة) والشعر في موروثنا النقدي والبلاغي؛ فعلى الرغم من إقرارهم بوجود تشابه بين الشعر والخطابة في كثير من وجوه الاستخدام اللغوي المتسمة بالاسع والتجوّز، لما يحتاج إليه الخطيب في العادة من وسائل «التخيل» الضرورية في تحقيق الإقناع، فإن وجود الافتراق بينهما تظل واضحة في نظرهم؛ فهم يرون أن الخطيب ينبغي له تجنب الإكثار من استعمال التشبيهات والاستعارات وكل ما هو خاص بالشعر، كما ينبغي أن يكون اختياره لها على أساس قربها إلى الأفهام وشهرتها حتى لا يقع في كلامه غموض أو غرابة اللذان يتسم بهما الشعر.

على هذا النحو تحدد وظيفة «التخيل» سمات الشعر المتمثلة في اللجوء إلى صور البديع بشكل لاقت للنظر يشير التأمل الذهني والحس الوجداني. كما تحدد وظيفة «الإقناع» سمات الخطابة التي تعتمد إلى

الاستعمال الحقيقي والمنطقى للغة، و لا تلتجأ إلى الأسلوب الشعري إلا بضرب من الاقتصاد حرضا على إيقاع التصديق. وكما أن الشعر يتلوى بالإضافة إلى التخييل ، التأثير في سلوك الجمهور المتكلق ، من هنا حاجته إلى وسائل الإقناع ؛ فكذلك الخطابة في حاجتها إلى وسائل التخييل لإحداث الاتذاذ المصاحب للإقناع. وبذلك يحوز كل واحد منها وظيفة الآخر ولكن في موقع ثانوي.

يمثل « التخييل » مكوننا جوهريا في الشعر ؛ إنه الوظيفة التي تجعل الشاعر يلجأ إلى تكشف وسائل التعبير الجمالي بصورة غير مألوفة قصد وضعنا قسرا في موضع الانتباه. وبهذا يفسر التخييل كثيرا من الظواهر الأسلوبية في الشعر.

إذا انطلقنا من أن للشعر ماهية ثابتة هي حقيقة وجوده ، من حيث هو جنس أدبي متميز بأسلوبه عن الأجناس الأخرى ، يعمد في المقام الأول إلى استثمار الإمكانيات الأسلوبية لمستويات اللغة ؛ فإننا نفترض أن الشعر هو الجنس الأدبي الذي صدرت عنه معظم أصول البلاغة وسماتها. وتجدر الإشارة إلى أن الروابط التي يمكن إيجادها بين الشعر والبلاغة في تراثنا، لا تنزل إلى منزلة التفكير المنظم في بلاغة الجنس الأدبي، بل هي تلك الروابط التي يسعى القارئ المعاصر إلى إعادة صياغتها.

إن وصفنا للشعر بأنه يشكل الجنس الأدبي الأكثر حضورا في صياغة أصول البلاغة العربية ومفهوماتها ، لا ينفي حضور أجناس الخطاب الأخرى ، ولكنه حضور يتم بواسطة الأسلوب الشعري الذي امتد إلى أجناس النثر ولم ينحصر في القصيدة.

على هذا النحو نرى أن تصوّر ابن جني البلاغي مدين في أصوله لماهية الأسلوب الشعري ، الذي كان يمثل بالنسبة إليه معيارا جماليا نموذجيا يجسد حكمـةـ العـربـيةـ وـسـمـاتـهاـ الإـبدـاعـيةـ.

لأشك إذن أن هناك اختلافاً واضحاً بين قولنا إن البلاغة العربية مدينة في أصولها للشعر وبين وصفنا لها بأنها بلاغة «الجنس الأدبي». فإذا كان الرأي الأول صحيحاً، من وجهة نظر هذه الدراسة، فإن الرأي الثاني لا يمثل بالنسبة إلينا سوى «حلم» نقدى يوجه هذه القراءة في تراث ابن جنى البلاغي، وإلا فمن يجرؤ على ادعاء أن موروثنا البلاغي، الذي نشأ مرتبطاً بأصول النحو، قد تجاوز حدود الجملة إلى التفكير في الأجناس الأدبية؟

هوامش التأصيل النظري

- 1- (ص: 19)
- 2- المرزوقي ، شرح ديوان الحماسة . ج ١.
- 3- تلخيص كتاب الشعر(ص: 122-123)
- 4- تأويل مشكل القرآن(ص : 20-21)
- 5- محمد العمري ، المقام الخطابي والمقام الشعري في الدرس البلاغي (سال) المدد ٥. ١٩٩١ (ص: 14).
- 6- دلائل الإعجاز (ص : 97)
- 7- ألفت كمال الروبي «الموقف من القص فيتراثنا النقدي ».
* معطوف على عبارة «وتأملت الشّر» في فقرة سابقة من الكتاب.
- 8- إحكام صنة الكلام (ص: 95-96)
- 9- نفسه (ص: 208).
- 10- الموقف من القص في تراثنا النقدي (ص: 121)
- 11- نفسه (ص: 148)
- 12- تجد هذه الملاحظة عند ابن خلدون في مقدمته. وقد أشار إليها أيضاً باحثون معاصرون نذكر من بينهم: زكي مبارك وعبد الفتاح كيليطو وشكري عياد.
- 13- مرجع سابق (ص : 95).
- 14- تغير التجاير في صناعة الشعر والثر وبيان إعجاز القرآن (ص: 59)
- 15- المثل السائِر ج ١ (ص: 96) وكتاب الصناعتين (ص: 171)
- 16- نستثنى هنا إشارة ابن الأثير إلى أسلوب المقامة «المثل السائِر» ج ١ (ص: 39) وإشارة ابن رشد إلى اختلاف المقامات القصصية عن المقامات الشعرية، في «تلخيص كتاب الشعر» (ص: 76-77). وانظر تحديد المحرري لبنيت المقامة في «زهر الآداب» نقلًا عن الفت الروبي ، مرجع سابق (ص: 138). وكذلك إشارات الجاحظ الشافية إلى أسلوب النادرة ؛ وقد عرضت إليها بتفصيل في كتابي : «بلاغة النادرة» .

11- شكري عياد ، مشكلة التصنيف في دراسة الأدب ، المجلة العربية للعلوم الإنسانية ، العدد : 34 . سنة 1993 (ص: 107)

12- بنتمة الدهر ، ج ١ (ص: 25)

13- أقصد بهؤلاء ، على سبيل المثال : الأصمعي و ابن سلام الجمحي .

14- ابن قبية ، الشعر والشعراء (ص: 80)

15- عبار الشعر (ص: 7-9)

16- نقد الشعر (ص: 58)

17- أمجد الطربالبليسي ، نقد الشعر عند العرب حتى أواخر القرن الخامس (ص: 119)

18- يرى عبد الحكيم راضي في كتابه « نظرية اللغة في النقد العربي » أن النقاد القدماء تصوروا نظماً مثالية تتحرف عن اللغة الأدبية . كما أنه قد جاء في كتاب ألفت الروبي « نظرية الشعر عند الفللasse المسلمين » أن مؤلأة تأولوا لغة الشعر بمقارنتها مع لغة العلم (البرهان) ولغة الخطابة .

19- ابن سنان الخفاجي ، سر الفصاحة (ص: 288)

20- عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، (ص: 11-28)

21- أبو حيان التوحيدي ، الامتناع والمؤانسة ، ج II (ص: 136)

22- نفسه .

23- أبو عبيدة ، مجاز القرآن ، ج 1 (ص: 18)

24- أحمد يوسف ، بنية الخطاب البلاغي و سلطة النص الغائب « القراءة بالملائكة » (سال). عدد 7 . 1992 (ص: 67)

25- إعجاز القرآن (ص: 159)

26- نفسه .

27- أنظر على سبيل المثال كتابي : « بيان إعجاز القرآن » للخطابي ، و « التكت في إعجاز القرآن » للمرامي ضمن : « ثلاث رسائل في إعجاز القرآن » .

28- التصوير الفني في القرآن (ص: 34)

G.Genette, - « La Rhétorique restreinte » in communication ,N° 16. -35
وأنظر أيضاً كتاب « مقولات بلاغية في تحليل الشعر » ، مطبعة المعارف ، الرباط ، الطبعة الأولى ، 1993 .

29- غجد هذا التطابق بين اللغة الأدبية و لغة الشعر في تحديد صاحبى « نظرية الأدب » (ص: 22-23 و 186).

D.Lodge, From The Novelist's Medium and the Novelist's Art in , Essays in -37
Stylistic Analysis. Ed, by Howards.Babb.(p : 50-61)

38- الكلمة في الرواية (ص: 9)

39- نفسه (ص: 10) وانظر أيضاً الصفحات الآتية: 33 و 107 و 154 و 220 و 242. والحق أن معظم الكتاب يتمحور حول هذه الفكرة.

40- من المعروف أن « باختين » ارتب في الأسلوبية البنية على اللسانيات البنوية ، وبذلك فتح الباب للظواهر السياقية التداولية.أنظر كتابه المذكور وأيضاً كتابيه : « الماركسية وفلسفة اللغة » و«شعرية درستفسكي».

41- غراهام هو، مقالة في النقد (ص: 135)

42- تقلاعن « ديفيد ديتشرس » ، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، (ص: 164)

43- نفسه (ص: 158)

44- سعد مصلوح، الأسلوب (ص: 54)

45- نظرية التهجّج الشكلي (ص: 43)

46- ما الأدب (ص: 8)

47- غراهام هو ، مرجع سابق (ص: 122)

48- فيكتور شكلوفסקי ، الفن باعتباره تكنيكا ، عيون المقالات ، العدد: 1986. (ص: 112)

49- رينيه ويليك وأوستين وارين ، نظرية الأدب (ص: 22-23)

50- الأسلوب (ص: 62)

51- قضايا معاصرة في الأدب والنقد (ص: 171)

52- المرزوقي ، مرجع سابق (ص: 19)

53- أبوحسان الترجيحي ، المقابلات (ص: 153)

54- ابن رشيق ، العمدة ، ج 1 (ص: 116)

55- المقابلات (ص: 55)

56- عبد العزيز الجرجاني ، الوساطة (ص: 54)

57- قدامة بن جعفر (ص: 58 و 62) وابن سنان (ص: 272) والمرزوقي (12-11)

58- المثل السائر ، الجزء الرابع بعنوان « الفلك الدائر على المثل السائر » (ص: 310)

59- المرزوقي ، مرجع سابق (ص: 11-12)

60- دلائل الإعجاز (ص: 162)

61- عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة (ص: 175)

62- تلخيص كتاب الشعر (ص: 73)

63- المقدمة (ص: 569)

64- حاول شكري عياد في دراسة له بعنوان « جماليات التصيدة التقليدية بين التنظير الندي والخبرة الشعرية » استخلاص مذاخر من الوحدة في القصيدة العربية. انظر : مجلة فصول، المجلد 6 ، العدد: 2: القاهرة . 1986.

65- رسالة في الفرق بين الشاعر والمترسل (ص: 596- 597) وقد أورد المرزوقي هذا النص بتغيير طفيف، مرجع سابق (ص: 18- 19)

66- ابن أبي الحذيد ، الفلك الدائري (ص: 305)

67- شكري عياد ، موسيقى الشعر (ص: 106- 107)

68- تمام حسان ، الأصول (ص: 79- 80)

69- ابن أبي الحذيد ، مرجع سابق (ص: 306)

70- غراهام هو ، مرجع سابق (ص: 126- 127)

71- العمدة ، ج 1 (ص: 77)

72- نفسه (ص: 47)

73- نفسه (ص: 80)

74- نفسه (ص: 122)

75- مه أحمد إبراهيم ، تاريخ النقد الأدبي (ص: 62)

76- القسر ، ج 1 (ص: 80)

77- العمدة ، ج 1 (ص: 120) وقواعد الشعر (ص: 35- 37)

78- ابن أبي الحذيد ، مرجع سابق (ص: 308- 309)

79- نفسه.

80- أفت كمال الروبي ، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين (ص: 196 و 197 و 200 و 203 و 204)، (209).

القسم الأول

جماليات اللغة وتأصيل البلاغة

الفصل الأول

البلاغة وحكمة اللغة العربية

١- حكمة اللغة العربية .

قرر ابن جنی في مواضع كثيرة^(١) من كتابه «الخصائص» بأن غرضه الأساس إظهار وجوزة حكمة اللغة العربية وشرفها. وقد يبدو للوهلة الأولى أن هذه الغاية الواضحة في هذا الكتاب الموجه للبحث في الأصول، أعني أصول نحو العربية لن تمتد إلى مصنفات الأخرى، خاصة تلك التي عني فيها بشرح الأسعار وتوجيه القراءات. والحق أن هذا الإحساس قد يصدق إذا ما نظرنا إلى هذه المصنفات معزولة عن بعضها، أما إذا اعتبرناها تراثا واحدا متماسكا، فلاشك أنه سيكون للغاية السالفة الذكر مكان مألف في جميع هذا التراث.

يشعر قارئ ابن جنی أنه شغوف باللغة العربية مقدّر لحكمتها؛ هذا الإعجاب الشديد الذي أظهره في معظم أبواب كتابه «الخصائص» والذي لم يختلف عن ذكره في مؤلفاته الأخرى، ليس إلا ترجمة علمية لإعجاب أصحاب اللغة أنفسهم بلغتهم «والمروي عنهم في شغفهم بلغتهم وتعظيمهم لها واعتقادهم أجمل الجميل فيها أكثر من أن يورّد»^(٢). وما أعنيه بالترجمة العلمية، أن ابن جنی حاول الخوض في تفسير أسرار هذا الشغف الكامن في إحساسهم بلطف صناعتهم في هذه اللغة «وما

فيها من الغموض والرقابة والدقة»⁽³⁾؛ فكان تفسيره صياغة لجملة من المبادئ والأصول التي تعبر عن «خصائص الحكم» في هذه اللغة وما نيط بها «من علاقتين الصنعة»⁽⁴⁾.

لم يكن إذا نظر ابن جني في اللغة العربية وبحثه عن خصائصها مجردين عن وصفه لها بالحكمة، فقد اقتربن تأويلاً له ظواهر اللغة بالكشف عن إعجابه بها. من هنا كان التزوع نحو إظهار وجوه الحكم، الغاية التي وجهت ابن جني في معظم الأبواب التي عقدتها في كتابه «الخصائص» وكان خلف جملة من المبادئ التي تتبّع لها في اللغة العربية، من ذلك على سبيل المثال، مبدأ الاشتغال الأكبر، الذي يفسر دواعي ذكره له قائلاً: «فهذا أمر قدّمناه.. ليرى منه غور هذه اللغة الشريفة، الكريمة اللطيفة، ويُعجب من وسيع مذاكبيها، ويُدعي ما أُمِدَّ به واضعها ومبتداتها»⁽⁵⁾.

وهو في سعيه نحو إثبات هذه الحكمة، لم يعترضه إشكال أصل الموضعية، أهي توقف من الله أم اصطلاح بشري، ما دام مؤمناً بحكمة هذه اللغة التي تجسيد قدرة الله سبحانه وفضيلة البشر في الآن نفسه «.. فإن كان وحياً أو ما يجري مجراه فهو أبه له، وأذهب في شرف الحال به، لأن الله سبحانه إنما هدأهم لذلك ووقفهم عليه، لأن في طباعهم قبولاً له، وانطواء على صحة الوضع فيه، لأنهم مع ما قدّمناه من ذكر كونهم عليه في أول الكتاب من لطف الحسن وصفاته، ونراجمة جوهر الفكر ونقائه، لم يؤثروا هذه اللغة الشريفة، المقادرة الكريمة، إلا ونفوسهم قابلة لها، مُحيّسة لقوة الصنعة، معترفة بقدر النعمة عليهم. بما وهب لهم منها»⁽⁶⁾.

كان ابن جني يدرك أن هذه اللغة التي يخوض في مساركها تتنطوي على خصائص الحكم واللطف والصنعة بحيث «لا يكاد يعلم بعدها ولا يحاط بتفاصيلها»⁽⁷⁾، فكثير من خصائص اللغة العربية «غور.. لا

يتصف منه ولا يكاد يحاط به»⁽⁸⁾، ولأجل ذلك كانت محتاجة «إلى فقاها في النفس ون الصاعة من الفكر ومساءلة خاصة»⁽⁹⁾.

إن الحكمة القائمة في هذه اللغة لا تتجلى إلا للتأمل الحاذق. هنا تبرز الحاجة إلى التأويل لإظهار وجوه هذه الحكمة، لكنه ليس ذلك التأويل المتعجرف ، بل التأويل الذي يأخذ بأسباب الصنعة والملاطفة. وال الحاجة إلى التأويل تستدعيها غاية إظهار النظام الحكم للغربية.

ولكن ما المقصود بالحكمة عند ابن جني؟

١- اللغة والصفة الابداعية.

يتراوef للفظ «الحكمة» مع ألفاظ أخرى تدل جميعها على الإتقان والصنعة وإن ظل لفظ «الحكمة» يوحى بدلالات تتجاوز الأشياء المادية الملموسة إلى ما تنطوي عليه من أسرار خفية وأغراض دقيقة ذات علقة بقدرة الصانع. فاللغة الموصوفة بالحكمة نظام ذو صنعة دقيقة يرتبط بوجود صانع يقف خلف هذا العالم الغامض الذي يواجهه المتأمل الحاذق. ذلك أن الكشف عن مظاهر الصنعة والإبداع في اللغة ليس إلا وجها آخر لإثبات عظمة الله وحكمته في الموجودات. ورحا أفضت بنا مناقشة لفظ «الحكمة» على نحو ما تردد في كتابات ابن جني، إلى نتائج تفيدنا في بناء تصوره لعلاقة الشعر باللغة، وهي القضية التي احتلت حيزاً مهما في محاور التفكير الأسلوبـي المعاصر.

لقد نظر ابن جني إلى اللغة العربية باعتبارها إبداعاً؛ فهي تمتلك من الخصائص التعبيرية ما يجسد «صنعتها» و«دققتها» و«غموضها». هذه النوعـات التي ثبت أن ابن جني يسعى إلى إظهار الخصائص الفنية للغة العربية. والحق أن الوعي بهذه الخصائص يعد وسيلة منهجية لإدراك طبيعة لغة الشعر؛ فالشعراء يتعاملون مع أداة عامة لها إمكاناتها التعبيرية

والجملالية، ولعله أن يكون مفيداً الرجوع إلى هذه الإمكانيات، على نحو ما تقصّها ابن جنِي، حتى ندرك نوع العلاقة التي يقيّمها الشاعر مع اللغة التي يرجع إليها، وهي العلاقة التي استأثرت بالأسلوبية المعاصرة، التي اقترحت مجموعة من الصيغ النظرية الضابطة لمعيار عام ومجرد في تحديد لغة الشعر.

وإذا كان البحث في تراث ابن جنِي عن قاعدة عامة ضابطة للشعر، على نحو ما قام به بعض الدارسين المعاصرین، لن يحوز أي اهتمام في هذه الدراسة، فذلك لأنَّي أعتقد أنَّ ابن جنِي لم يكن منصراً إلى صياغة تعليمات من قبيل تعليمات الأسلوبين الحديثين الذين كانت لهم، من دون شك، أسئلة مختلفة عن تلك التي طرحت على علمائنا الألاف. ولكن هذا لا يعني أن يلتقي تفكير ابن جنِي بالتفكير الأسلوبوي المعاصر، غير أنَّ ذلك لن يكون أكثر أهمية، بالنسبة إلى هذه الدراسة، من اختلافه عنه.

إنَّ المبادئ التي صاغها ابن جنِي، ناعتاً إياها بأنها مذاهب العرب في الكلام، لا تتحصَّر أهميتها في إدراك نوع العلاقة بين لغة الشعر واللغة الطبيعية، وإنما تتعدي ذلك إلى فهم ما يجري في اللغة العربية من مظاهر الإبداع الدالة على حكمتها؛ فتأمل ابن جنِي للغة العربية، لم يعر عن التشبيه على «قوة نظر» أصحابها و«اللطف استشافهم وتصفحهم»⁽¹⁰⁾. وذلك حتى فيما يتصل بظواهر لغوية يسيرة لا تتبَّع عن قدر من الحكمة يستوجب الذكر، مثل ذلك، اختلاس الحركة أو حذفها واختلاف جهات الكلام نصباً ورفماً، حيث يقول: «هل هذا ونحوه إلا الإنعامهم النظر في هذا القدر اليسير المحتقر من الأصوات فكيف بما فوقه من الحروف التوأم، بل الكلمة من جملة الكلام» ويضيف قائلاً: «هل هذا إلا أدل شيء على تأملهم موقع الكلام، وإعطائهم ليه في كل موضع حقه وحصته من الإعراب عن ميزة وعلى بصيرة وأنه ليس استرسالاً ولا ترجيماً»⁽¹¹⁾.

إن مثل هذه الإقرارات تؤكّد طبيعة نظر ابن جنّي للغة، وهو نظر محكوم بتلك الغاية التي أشرنا إليها سابقاً، أعني إثبات أن للعربية نظاماً محكماً يدل على عبقرية أصحابها وعظمتها واضعها. غير أن هذه الغاية ستقود ابن جنّي إلى الكشف عن جوانب إبداع حقيقية في هذه اللغة، بحيث يجوز لنا أن نرى في تعلياته وتأويلاته للغة، خطوة نحو استجلاء خصائصها في التعبير الجمالي؛ أي إن مفهوم اللغة الطبيعية لا يعني وجود لغة عارية من المقومات الجمالية. فقد يتأتى شيءٌ من ذلك على سبيل التجريد.

إن اللغة الطبيعية التي اضططع ابن جنّي باستقصاء خصائصها، لا يصح أن توضع في تعارض مع الشعر؛ فهي تملك من الإمكانيات الجمالية ما يكفل لها أن تكون ذات صفات إبداعية. ولكن ينبغي أن نبقى على ذكر من أن الشعر هو شكل من أشكال الإبداع في هذه اللغة، وبذلك فهو يستمد منها وعدها في الآن معاً. وبناء على هذه الفكرة، نرى أن كثيراً من الخصائص الفنية التي وقف عليها ابن جنّي في اللغة العربية تجري على الشعر. وقد يكون هذا أمراً طبيعياً بالنسبة إلى علمائنا القدامى الذين تعاملوا مع اللغة في استخدامها الأدبي الرفيع⁽¹²⁾. غير أن الشعر يظل محتفظاً بخصوصيته التي كان ابن جنّي وأعيا بها.

ليست اللغة الطبيعية إذن في الجهة المقابلة للشعر، ولن يستخربدا في درجة الصفر من الإبداع، يقول ابن جنّي : «وكلام العرب كثير الانحرافات ولطيف المقاصد والجهات، وأعذب ما فيه تلفته وقتنية»⁽¹³⁾. وقد يكون لقول سيبويه «وليس شيء مما يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وجهاً» تأثير ما في المنحى العام الذي سينهجه ابن جنّي في تأويل اللغة. فمعما يومئ إليه هذا القول، أن للغة العربية نظاماً ينبغي التنبه إليه وردد كل ما هو خارج عنه إليه بما يسميه ابن جنّي «ملاظفة الصنعة» حيث يقول

في هذا الباب : «وذلك أن ترى العرب قد غيرت شيئاً من كلامها من صورة إلى صورة، فيجب حينئذ أن تتأثر بذلك وتلطفه، لأن تخبطه وتعسّفه»⁽¹⁴⁾. إنه يرى ما يظهر في اللغة من تغييرات يقتضي التعلييل والتأويل بضرب من المخذق حتى ينسجم مع النظام اللغوي ؛ ذلك هو المنحى الذي طبع تأويلاته للاستعمالات اللغوية النادرة أو التي تشذ عن القواعد الأصلية.

ولعل المحرص الشديد على التأويل، يرتد إلى اعتقاد ابن جني وغيره من علماء اللغة القدماء في حكمة اللغة العربية وعقريتها، وأن ما يطرأ عليها من تغييرات تشذ بها عن النظام اللغوي له وجه يمكن التأثير له وتعليقه ورده إلى الأصل. على هذا النحو، أصبح التعلييل وسيلة لإظهار حكمة اللغة وخصائصها الجمالية التي تتجلّى فيما اصطلاح عليه ابن جني بـ«الانحرافات» وـ«لطف المقادص» وـ«التلتفت» وـ«الثنبي»، وهي ألفاظ تكشف عن وعيه بجمالية اللغة التي يستعملها التكلم العربي لأداء أغراض تضاف إلى حاجته الأولية في التواصيل. ولا بأس أن نورد هنا المثال اللغوي الذي كان وراء وصفه للغة العربية بتلك الألفاظ الدالة على هذا الوعي.

يقول عن قراءة العامة : «فلا ينزع عنك في الأمر» : «أي فائبت على يقينك في صحة دينك ولا تلتفت إلى فساد أقوالهم، حتى إذا رأوك كذلك أمسكوا عنك ولم ينزع عوك، فللغز النهي لهم ومعناه له، صلى الله عليه وسلم. مثله قولهم : لأربنك ها هنا، الاترى أن معناه : لا تكون هنا فأراك؟ فالنهي في اللغز لنفسه، ومحصول معناه للمخاطب..»⁽¹⁵⁾. ووجوه جمالية العربية كثيرة ستفت على نفسها في هذا القسم، غير أنها نروم هنا إثبات أنه كان لتعليلات ابن جني وتأويلاته للغة أثر في الكشف عن إمكاناتها الأسلوبية، وإن كان لا يحصر الحكمة في المقومات الجمالية، بل إنه يعمل

على تخصيصها في ظواهر لغوية لا صلة لها بالتعبير الجمالي كما نفهمه اليوم، مثل «قياس الغلة»، وهو نوع من حمل الفرع على الأصل لضرب من الشبه غير العلة التي علق عليها الحكم في الأصل، بل هو نوع من الشبه اللفظي⁽¹⁶⁾، إذ ابن جني يرى في هذا النوع من القياس ضرباً من التصرف اللغوي الدال على الحكمة وهو يرجع ذلك إلى «كثره هذه اللغة وسعتها، وغلبة حاجة أهلها إلى التصرف فيها، والتركع في أثنائها، لما يلبسوه ويكترون استعماله من الكلام المشور، والشعر الموزون، والخطب والسبوع»⁽¹⁷⁾.

استخدم ابن جني مجموعة من الوسائل التأويلية لإدراك أصول اللغة العربية والاستدلال على حكمتها مسترشداً بقول سيبويه الأنف الذكر، وقد احتل حدشه عن التعليل وأنواع العلل حيزاً عريضاً من كتابه «الخصائص»⁽¹⁸⁾، حتى ليجوز القول إنه كتب فصلاً طويلاً يطرح فيه إشكال التأويل النحوي وطريقه، وهو ما يثبت أن تعامل النحاة القدامى مع اللغة كان خاضعاً لمجموعة من القواعد المتماسكة.

يرى ابن جني أن التعليل النحوي صياغة جديدة لما كان يتردد على ألسنة أصحاب اللغة أنفسهم كما تشهد بذلك الروايات⁽¹⁹⁾، بل إن تعلييل النحاة ليس إلا بياناً لما قام في نفوس المتكلمين وعقولهم كما قال الخليل بن أحمد⁽²⁰⁾. هكذا يصير الكشف عن العلة نوعاً من بيان حكمة العرب، والمهم هنا هو أن التعليل كان يفتح المجال لاحتواء النظام اللغوي لاستعمالات لغوية نادرة، خاصة تلك التي ارتبطت بالقراءات القرآنية والشعر والأمثال والأقوال المأثورة. وهذا أجدى من القول إن تعليمات النحاة كانت تسويغاً لأنخطاء أصحاب اللغة. ولعله أن يكون جديراً باللحظة الإشارة إلى أن ابن جني لم يكن يخطئ، مستعملاً اللغة أو يصف كلامهم باللحن مهما اجترءوا على تراكيب اللغة، وهذا راجع

أساساً إلى أن تفكيره لا يمكن فصله عن السياق المعرفي للثقافة العربية الإسلامية.

وإذا كان بعض الباحثين المعاصرین قد ارتاب في تأويلاًات النحوة، فإن بعضهم الآخر رأى، من منظور تاريخي، أن التأويل النحوي أداة هامة من أدوات بناء العلم ذاته، بل إنه يتजاوب مع التصور المعرفي الإسلامي الذي يرى أن كل معلول لابد له من علة. من هنا وجوب التعليل سعياً لاكتشاف الحكمة والغاية، وأصبح من بدويات الثقافة العربية الإسلامية، أن العالم (واللغة جزء منه) مخلوق محدث لعلة وغاية يتحتم على الإنسان اكتشافها لفهم وظيفتها ودوره فيه⁽²¹⁾. على هذا النحو يتتجاوز البحث عن الحكمة في اللغة عند ابن جنی مع بحث كل فرد مسلم عن الحكمة في موجودات العالم الدالة على وجود الله وعظمته، وهو ما سنلاحظ امتداده في التفكير البلاغي الذي تناول القرآن الكريم، حيث كان لمنزلة هذا النص الديني المعجز من نفوس المسلمين أثر في طبيعة تحليلهم، إذ لم يكتفوا بالوصف على نحو ما صنعوا بإيماء الشعر، بل غاصوا في دقائق اللغة وكشفوا عن معانٍها البلاغية، ولذلك رأى بعض الباحثين أن هناك بلاغتين في تراثنا⁽²²⁾؛ كان المفسر يُقبل على النص القرآني مؤمناً بكماله، بينما كان الناقد يُقبل على النص الشعري بكبرياء.

إن الإيمان بإعجاز القرآن الكريم والاعتقاد في حكمة اللغة لا يجوز لهما إلا أن ينحَا نوعاً من النظر القائم على التأويل والاستدلال وتوخي الأسرار، ترى ذلك واضحاً في كتابي «ذلائل الإعجاز» لعبد القاهر «الكشف» للزمخشري، وإن كان الأول قد احتوى من الشواهد الشعرية ما كاد يغطي على عدد آيات القرآن الكريم. ومع ذلك فإن الغاية التي رسمها عبد القاهر لكتابه، والمتمثلة في البحث عن معيار الإعجاز هي التي سوَّقت له تقديم ذلك الضرب من التحليل الذي لا يكتفي بالوصف

العام بل يذهب بعيداً في الاستدلال⁽²³⁾. وليس البحث عن دلائل الإعجاز إلا وجهاً آخر للبحث عن دلائل الحكم في اللغة العربية عند ابن جنبي، حيث تقوم المبادئ المستخلصة من طول تأمله الدقيق لهذه اللغة دليلاً على عقريتها.

وموازاة هذا الإعجاب الشديد باللغة العربية، أعجب ابن جنبي بشعر المتنبي ليشمر هذا الإعجاب شرعاً لا يشذ عن منهجه في تأويل اللغة العربية والكشف عن أسرارها، بل إنه ليعد تطبيقاً لما أجمله في كتابه «الخصائص» من مبادئ. إن ابن جنبي الذي لم ير للمتنبي نظيراً «في معناه ولا مجرياً إلى مداره»⁽²⁴⁾ سينبiri إلى الكشف عن وجه الإبداع في شعره. ومرة أخرى ستسعفه أداة التأويل في إظهار «محاسنه» و«بدائعه» بل وإثبات أن خروجه عن العربية ليس إلا في الظاهر، وكأنه يريد أن يقول لأولئك الذين يتعاملون مع الاستعمال اللغوي بمقتضى القواعد النحوية الضيقة إن للغة مسالك ومذاهب تتسع للشعراء في اجترائهم وشجاعتهم؛ فحسبنا أن نتطرق دراية بهذه اللغة. وابن جنبي يومئـ هنا إلى خصائص العربية وإمكاناتها التعبيرية والجمالية وما تسمح به للمتكلـم من أساليـب.

إن استقصاء دلائل الحكم في اللغة العربية الذي تنزل المنزلة الأولى في كتاب «الخصائص» الذي عقده ابن جنـي ، كما يقول هو نفسه، «للتنبيه على شرف هذه اللغة»⁽²⁵⁾ ، سيظل مبدأً مرعياً في جميع كتاباته . ولأجل هذا أمكنـنا القول إنه كان يتصدر عن هذه الغـاية البعـيدة في تأويلـه للغـة سواء في استخدامـها الطبيعي أو عندـما تـبدع في أحـوال خـاصـة لأغـراض جـمالـية وبـلاغـية . ولقد أفضـى به ذلك إلى استـصفـاء مـجمـوعـة من السـمـات الفـنـية المرتبـطة بالـلغـة العـربـية باعتـبارـها لـغـة جـمـاعـية ، وهذا لا يـعني أـن جـنسـ الشـعـر لم يـسـهم في صـيـاغـة أـصـولـ الـبـلـاغـة في تـرـاثـ ابنـ جـنـي ، ولكنـ

الذي نعنيه في هذا المقام ، أن النظر في مقومات الشعر كان جزءاً من التفكير العام في خصائص التعبير الجمالي في اللغة العربية . وما نتوخاه في هذا القسم من هذه الدراسة ، هو أن نقدم نتائج تفكير ابن جني البلاغي في خصائص هذه اللغة الطبيعية ؟ فللغة العربية خصائصها التي تتجاوز أي نموذج عقلي مجرد أو نظام من القواعد الثابتة. إننا نسعى هنا إلى الوقوف على الإمكانيات التعبيرية للغة ، أي الوسائل التي يملكتها الجهاز اللغوي نفسه لأداء معانٍ تتجاوز الأغراض الأولية ⁽²⁶⁾.

2-1 الاستعمال والتقدير.

عقد ابن جني في كتابه «الخصائص» ببابا في الفرق بين تقدير الإعراب وتفسير المعنى، وبين فيه أن التقدير النحوي للعبارة المستعملة يختلف عن تفسير معناها ، وكأنه يضع الفرق بين نوعين من التفسير : التفسير الدلالي والتفسير النحوي. وإذا كانت غاية الأول متمثلة في رد العبارة إلى وجهها المنطقي المقبول، فإن غاية الثاني تمثل في ردها إلى النظام اللغوي. وهذا يعني أن مسألتي التفسير والتقدير تتصلان بالعبارات التي تخالف الأصل النحوي قليلاً أو كثيراً. وربما كان مصطلح «التمثيل» الوارد عند سيبويه مساعداً لنا في تبيان الإشكال الذي يطرحه ابن جني ؟ ففي دراسة معاصرة لمفهوم «التمثيل» في كتاب سيبويه، لاحظ «شكري عياد» أنه أنواع ثلاثة :

- عبارة تشبه العبارة المستعملة من حيث القياس، ولكنها لا تستعمل.

- عبارة تستقيم مع القياس، بخلاف العبارة المستعملة ويمكن استعمال العبارة القياسية وإن لم تستعمل في هذه الحالة بالذات.

- عبارة أقيس من العبارة المستعملة، وهي مع ذلك لا تستعمل ⁽²⁷⁾.

إن «التمثيل» قاعدة إجرائية ومنهجية عند النحاة، وهو يوضع مقابلاً للكلام المستعمل ليُدلّ على ما يصنعه التحوي بالتراكيب المخالفة للأصل النحوي، ذلك أن سيبويه -فيما يقول الباحث- لم يستخدم هذا الإجراء إلا في هذا النوع من التراكيب. و«الذى يمكننا استخلاصه هو أن «الممثل به» ترجمة نحوية (أى ملتزمة حدود النحو) لتعبير مستعمل (خارج قليلاً أو كثيراً عن هذه الحدود) والتمثيل هو الإجراء الذى يقوم به التحوي فى هذه الترجمة. هذا هو المفهوم الثابت للتمثيل والممثل به»⁽²⁸⁾.

إن الخلاصة المنهجية التي انتهى إليها الباحث من قراءته الأسلوبية لكتاب سيبويه هي التي تعيننا في المقام الأول، ذلك أن ثنائية «العبارة المستعملة» و«التمثيل» تسمح باعتبار «ال فعل اللغوي في حد ذاته نشاطاً مبدعاً عند الإنسان العربي، فهو يتتجاوز الأداء المجرد الذي يعبر عنه التحوي بالتمثيل»⁽⁹²⁾. ولا شك أن هذه النتيجة ذات أهمية بالغة في الكشف عن أحد مبادئ التفكير الأسلوبي والبلاغي في تراثنا النحوي؛ وકأن تقدیرات النحاة وسیلة لاستجلاء ما تحمله اللغة من سمات الإبداع. وهذا هو نفسه ما نتوصل إليه في تأملنا فيما أجراه ابن جنی من تقدیرات نحوية أو تفسیرات دلالية لبعض العبارات المستعملة التي تسم بنوع من المخالفة للأصل النحوي، من هذه العبارات :

-أهلک واللیل .

-کل رجل وصنعته .

-ضررت زیدا سوطاً .

-أنت وشأنك .

ولتوسيع ما أفره ابن جنی بقصد هذه العبارات، نرسم هذا الجدول المستخلص من الباب الذي عقده لها :

التقدير النحوي	تفسير المعنى	العبارة المستعملة
أحق أهلك وسابق الليل	أحق أهلك قبل الليل	أهلك والليل
أنت وشأنك مصطحبان	أنت مع شأنك	أنت وشأنك
كل رجل وصنعته مفرونان	كل رجل مع صنعته	كل رجل وصنعته
ضررت زيدا ضربة سوط	ضررت زيدا سوطا	ضررت زيدا سوطا

يكشف التقدير النحوي أن الاستعمال اللغوي نشاط إيداعي، الأمر الذي قد يفضي إلى القول إن «الإيداع كامن في طبيعة اللغة العربية نفسها»⁽³⁰⁾. ومثل هذه النتيجة تزكي التصور الذي نصدر عنه وهو أن اللغة في ذاتها إبداع جمالي؛ أي إنها تنطوي على أسرار الصنعة وخصائص الحكم، وبذلك فالشاعر لا يواجه مادة ساذجة عارية من مقومات الإتقان.

إن تقابل الاستعمال اللغوي والتقدير النحوي في موروثنا من التفكير اللغوي، لا يقدم لنا مبدأ من مبادئ التفكير البلاغي القديم فقط، ولكنه يساعدنا في بناء تصور أسلوبي للشعر راعي الإطار المعرفي الذي صدر عنه أسلافنا، ذلك أن وصف اللغة بأنها إبداع جمالي في ذاتها، من شأنه - كما أقررنا في فقرات سابقة - أن يدفعنا لإعادة النظر في العلاقة بين الشعر واللغة.

إن الأهمية التي يحظى بها عمل ابن جني، يتمثل فيما استخرجه من سمات أسلوبية من ظواهر لغوية كانت تبدو عارية من أي صفة فنية، وابن جني بذلك إنما كان يطوع المادة اللغوية لتدخل حقله البلاغي والأسلوب.

* * *

لم يكن إذن القول بحكمة اللغة سوى اعتراف بما تختزنه (هذه اللغة) من طاقة إبداعية تجلت في مجموعة من الخصائص الفنية والأساليب البلاغية التي اضططع الشعراء باستخدامها. ولعل مفهوم «شجاعة العربية» الذي أفسح له ابن جني حيزاً كبيراً في كتابه «الخصائص» أن يمثل الأصل الجمالي الذي يكشف عن الصفة الإبداعية الكامنة في اللغة العربية، ذلك أنها تنسع بين يدي الشاعر إمكانات لغوية غنية لصوغ تعبيرات تتجاوز القواعد القياسية، وفي هذا تجلّى مرونتها وشجاعتها، وإن شئت قلنا : لقد أثبتت العربية، بما تملكه من طاقة كامنة لإبداع علاقات لغوية لا تقييد بنظام القواعد الأصلية، أنها نسق لغوي ينطوي على إمكانات جمالية ؛ فالشاعر يواجه نظاماً لا يعرى من مقومات البلاغة، ومهمته تكمن في كيفية تعامله مع هذا النظام بأداته المرنة، ولا شك أن الشعر بنظامه المتميز سيصبح الحقل الأنسب لتجسيد «شجاعة العربية».

هوامش الفصل الأول

- 1- ج 1 (ص: 1 و 2 و 32 و 68 و 78). اعتمدت في الجزء الأول من كتاب الخصائص على الطبعة الثالثة. 1986.
- 2- نفسه (ص: 243).
- 3- نفسه.
- 4- نفسه (ص: 1).
- 5- نفسه (ص: 18).
- 6- نفسه (ص: 239-240).
- 7- نفسه، ج 2 (ص: 166).
- 8- نفسه (ص: 145).
- 9- نفسه، ج 3 (ص: 319).
- 10- الخصائص، ج 1 (ص: 79).
- 11- نفسه (ص: 76 و 77).
- 12- يلاحظ أن التحويلين استمدوا قواعدهم من اللغة الأدبية المثلثة في لغة الشعر بشكل خاص.
- 13- المحتسب، ج 2 (ص: 86).
- 14- الخصائص، ج 2 (ص: 470).
- 15- المحتسب، ج 2 (ص: 86).
- 16- الخصائص، ج 1 (ص: 213-215) وانظر هامش رقم 2 (ص: 213).
- 17- الخصائص، ج 1 (ص: 216).
- 18- نفسه، انظر الصفحات: من 145 إلى 215 ومن 238 إلى 251.
- 19- نفسه (ص: 251).
- 20- أورد تمام حسان نص الخليل في كتابه «الأصول» (ص: 177).

21- نصر أبو زيد، التأويل في كتاب سببويه، ضمن مؤلفه «إشكاليات القراءة وأكياس التأويل» (ص: 188).

22- مصطفى ناصف، «بين بلاغتين» ضمن أعمال ندوة «قراءة جديدة لتراثنا النصي»، كتاب النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1990.

23- دافع عبد القاهر البرجاني عن هذه الفكرة في «دلائل الإعجاز». انظر على سبيل المثال: (ص: 37).

24- الفسر، ج 1 (ص: 20).

25- المخصص، ج 1 (ص: 78).

26- شكري عياد، اللغة والإبداع (ص: 5-6).

27- نفسه (ص: 106).

28- شكري عياد، قراءة أسلوبية في كتاب سببويه، ضمن أعمال ندوة «قراءة جديدة لتراثنا النصي»، (ص: 808).

29- نفسه (ص: 812).

30- نفسه.

الفصل الثاني

شجاعة العربية

والأصل الجمالي للغة

١- شجاعة العربية

استخدم ابن جني مصطلح «شجاعة العربية» لوصف ما قد كان عبر عنه ابن قتيبة بـ«مجازات الكلام»: «وللعربي المجازات في الكلام ومعناها: طرق القول وما خذله. وفيها الاستعارة، والتمثيل، والقلب، والتقديم والتأخير، والحدف»^(١). وهذا الذي ذكره ابن قتيبة هنا هو الذي رددته ابن جني -مع تغيير طفيف- في باب «شجاعة العربية» حينما قال: «اعلم أن معظم ذلك إنما هو الحدف والزيادة والتقديم والتأخير والحمل على المعنى والتحريف»^(٢). ولن نذهب بعيداً لو قلنا إن الجاحظ استخدم تعبيراً قريباً لما يعيشه ابن جني بالشجاعة، حيث يقول، «وللعربي إقدام على الكلام، ثقة بفهم أصحابهم عنهم»^(٣).

فماذا يمكن أن نفهم من استخدام ابن جني لمصطلح «شجاعة العربية» في وصفه لمجموعة من إمكانات التعبير في اللغة العربية؟ إن مفهوم مدلول «شجاعة العربية»، باعتباره أصلاً جمالياً وبلاطياً، يتضمن أن نعرض بالتحليل لمجموعة من المفهومات الأساسية في تصور ابن جني اللغوي، وهي مفهومات ذات علقة بالجانب الجمالي لللغة، أو بمعنى آخر، إنها تسمح بالكشف عن طبيعة اللغة عندما تُستخدم لأغراض جمالية، وتمكننا من إدراك السبل التي يتحقق بها وجهها الإبداعي.

١-١ الأصل والفرع.

الأصل المقصود هنا هو أصل القاعدة أو القاعدة الأصلية، والفرع هو القاعدة المشتقة من القاعدة الأصلية، يقول نعيم حسان : «إن اللغة لا تنسى بالأطراد المطلق ومن هنا جرد النحوة أصل وضع الحرف وأصل وضع الكلمة وأصل وضع الجملة وكذلك جردوا أصل القاعدة ليميزوا بين القواعد الأصلية والفرعية . إن أصول القواعد هي القواعد التي لا تقيدها الشروط كرفع الفاعل والمبتدأ ، أو تقديم الفعل على الفاعل ، وكون الفاعل اسمًا وكون المبتدأ معرفة الخ . والقواعد الفرعية عدول عن هذه القواعد ^(٤) .

يتمثل نسق اللغة العربية في قواعد نمطية هي أصل الوضع في التعبير عن الأغراض وتحقيق التواصل ، غير أن هذا النسق يتسع لقواعد فرعية تحولت من القاعدة الأصلية بواسطة مجموعة من المسالك الموصوفة بالشجاعة ، ومعظمها الحذف ، والإضمار ، والفصل ، وتشويش الرتبة ، والحمل على المعنى . وقد يكون هذا التحول مطردا في قاس عليه ، وقد يكون غير مطرد فلا يقاد عليه كظواهر الضرورة الشعرية .

آمن ابن جنني - مثل غيره من القدماء - بأن للصوت والصيغة والتركيب أصولا تخضع للتحول عند الاستخدام اللغري ، بحكم ظروف الكلام وموافقه المتعددة ، وطبيعة المعاني التي يروم المتكلم بإلاغها . ونحن نواجه ، في الحصلة النهائية ، نسقا لغوريا قادرًا على تمثيل مواقف المتكلم المختلفة .

إن الأصوات التسعة والعشرين التي أحصاها القدماء قابلة للاتساع بحيث تستوعب أصواتا أخرى يخلقها الاستعمال اللغوي ؛ فأصل الصوت هو الصورة التي ينبغي أن ينطق بها ، وأي تحول في خصائصه ، بحكم الموقع الذي يوجد فيه ، يجعل منه صوتا فرعيا.

أما عن الصيغة فهي «صحيحة أم معتلة، تعود إلى أصل وضع جرده لها النحاة. وفائدة هذا الأصل : أنه معيار اقتصادي ترد إليه الكلمة وتقاس به إذا تجافي بها الاستعمال عن مطابقتها بما أصابها من تغيير أو تأثير كالإلال والإبدال والقلب والنقل والحدف والزيادة إلخ»⁽⁵⁾. وقد أبان ابن جني في حديثه عن أصل بعض الصيغ ، المفهوم من قول النحاة «إنه كان أصله كذا». فأصل قام (قوم) وباع (بيع) لا يعني أن العرب نطقوا بهذه الصيغ الأصلية في حقبة تاريخية سابقة . وإنما الحقيقة هي أن «لم» يكن قط مع اللفظ إلا ما تراه وتسمعه»⁽⁶⁾ ، فليس المقصود بالأصل هنا غير «أنه لو جاء مجيء الصحيح، ولم يعلل ، لوجب أن يكون مجيئه (على ما ذكرنا) ، فأما أن يكون استعمل وقتاً من الزمان كذلك، ثم انصرف عنه فيما بعد إلى هذا اللفظ فخطأ لا يعتقد أحد من أهل النظر»⁽⁷⁾. أما أن يأتي بعض الشعراء بتصيغ على أصولها :

صَدَّتْ فَأَطْوَلَتْ الصُّدُودَ وَقَلَّمَا وَصَالَ عَلَى طَولِ الصُّدُودِ يَدُوم
وقول آخر :

أَنِّي أَمْجُودُ لِأَهْوَامِي وَإِنْ ضَيَّنُوا

فإن ذلك من باب التنبية على أصل الباب» ولعله إنما أخرج على أصله فتجشم ذلك فيه لما يعقب من الدلالة على أولية أحوال أمثاله»⁽⁸⁾. على هذا النحو يصبح الأصل مفهوماً تجريدياً غير متحقق. وهو أنواع : ما لا يمكن النطق به أصلاً، وما اطرحه الاستقال فلا يستعمل إلا لضرورة أو للتنبيه على حاله الأولى ، ومنها ما رفضت الصنعة استعماله. هناك إذن أصول مقدرة تتحقق في صيغ يجري بها الاستعمال، فصيغة (أصنم) أو (أصب) أو (الدوابات)، هي تحفقات لأصول مقدرة في ذهن المتكلم العربي الذي لا يستخدمها في كلامه للأسباب السابقة. وهذه الأصول هي (أصمم) و (صبيب) و (الدوايب)، وهي لم ترد في كلام العرب إلا

نادراً. ويعد استعمالها من بابي التصرف والاتساع اللذين يتبعهما نسق العربية للمتكلم. وقد يقصد بالأصل في الصيغة ما يكون جارياً في الاستعمال مثله في ذلك مثل الصيغ الفرعية المشتقة، ولكنه يختلف عنها في شيوخه واتفاقه مع المنطق الفطري للمتكلم.

وعلى نحو ما رأينا للصوت والصيغة أصولاً تردد إليها، فإن التركيب أصلاً يرتد إليه بواسطة التقدير. ويفترض القول بالأصل أن ثمة قاعدة سابقة على القيود والتعريفات كقاعدة تقدُّم الفعل على الفاعل وتقدُّم الموصول على صلته.. وهلمَّ جرَّاً. وأي عدول عن هذا الأصل يعد استخداماً فرعياً تحول عن التركيب الأصلي، ومجمل الاستخدامات اللغوية الفرعية هي ما أطلق عليه ابن جني «شجاعة العربية»؛ أي مجموعة من الإمكانيات اللغوية التي يقتضيها الاستعمال.

ولكن لماذا العدول عن الأصل إلى الفرع؟

يجب أن نفرق أولاً بين غطتين من العدول «النمط الأول مرتبط بأصول النظام اللغوي للعربية كإرادةِ أمن اللبس ومراعاة الذوق الخ، والنطِّ الثاني مرتبط ببراعث بلاغية وجمالية. وهذا النطِّ الأخير هو الذي يفسر لنا إطلاق ابن جني مصطلح «الشجاعة» على مجموعة من الظواهر الشائعة في الشعر، وكان الشجاعة هي القوة التي تجعل اللغة «تقبل أي شيء من أجل تحقيق معانيها» كما ذهب إلى ذلك «غريماس» الذي ميز اللغة من حيث هي «قوة» ومن حيث هي «معرفة»؛ فمستوى القوة يتحكم في موضوع الخطاب المراد دون مراعاة سلامة النحو، ومستوى المعرفة يصف في تشكيل نحوي سليم معرفة عن العالم⁽⁹⁾.

إن فكرة «الأصل» التي اعتبرت ثابتة من ثوابت التحليل اللغوي، وأسهمت في بناء علم النحو، سرعان ما تفتقت عن أحد أظهر أصول البلاغة الذي غيرَ عنه ابن جني بلفظ «شجاعة العربية»، وهو المفهوم الذي يعني مخالفة القواعد الجارية، والعدول عن الأصل المطرد.

يعد «الاستحسان» علة استخدمها ابن جني في تأويله لظواهر اللغة، والتماسه للحكمة الكامنة خلف ما ترسم به من اتساع. وقد خصص لها بابا من كتابه «الخصائص»، يقول عنها «ومما يدعوه أعلم ضعيفة غير مستحكمة، إلا أن فيه ضررا من الاتساع والتصرف. من ذلك ترك الأخف إلى الأثقل من غير ضرورة، نحو قولهم : الفتوى، والباقي .. والشروعى ، ونحو ذلك، لأنترى أنهم قلباوا الياء هنا وأدوا من غير استحکام علة أكثر من أنهم أرادوا الفرق بين الاسم والصفة. وهذه ليست علة معتدلة، لأنعلم كيف يشارك الاسم الصفة في أشياء كثيرة لا يوجدون على أنفسهم الفرق بينها فيها. من ذلك قولهم في تكسير حسن : حسان، فهذا كجبل وجبال. قالوا : فرس وزدو خيل ورد ، فهذا كسف ، وسف . قالوا : رجل غفور ، وقوم غفر ، وفخور وفخر [...] ولست أنا من يكتونوا قد فصلوا بين الاسم والصفة في أشياء غير هذه، إلا أن جميع ذلك إنما هو استحسان لاعتبر ضرورة علة وليس بجار مجرى رفع الفاعل ، ونصب المفعول ، لأنترى أنه لو كان الفرق بينهما واجبا في جمي ذدع الباب ، كما أن رفع الفاعل ونصب المفعول منقاد في جميع الباب »⁽¹⁰⁾.

يفيد «الاستحسان» في النص السابق، اتساع نسق اللغة لاحتواء صيغ على غير قياس ومن دون علة قوية توسيع استعمالها، غير استحسان الفصحاء لها، وكان «الاستحسان» ضرب من القياس الخفي يلجأ إليه هؤلاء لإغناء اللغة، وقد قال ابن جني : «إن العربي إذا قررت فصاحته وسمت طبيعته تصرف وارتجل مالم يُسبِّق إلية». ⁽¹¹⁾

ومن ضروب الاستحسان التي أوردها ابن جني قول الشاعر :

«أريت إن جئت به أملودا مُرجلاً وتبَسُّث الثرودا
أقاتلنَّ أحضرروا الشهودا»

فألحق نون التوكيد باسم الفاعل، تشبيها له بالفعل المضارع. فهذا إذا استحسان ، لاعن قوة علة، ولا عن استمرار عادة، لأن الآثار لا تقول : «أقائمن يازيدون ، ولا أمنطلقتن يارجال ، إنما تقوله بحيث سمعته وتعذر له وتنسبه إلى أنه استحسان منهم ، على ضعف منه واحتمال بالشبهة له»⁽¹²⁾.

لقد استمد ابن جني مفهوم الاستحسان من علم أصول الفقه، حيث اعتدبه أبو حنيفة وإن كان قد قوبل بالرفض أو التعديل من لدن المتأخرین⁽¹³⁾ حيث يقول الشيرازي⁽¹⁴⁾ إنه لما كان القياس دليلاً من أدلة الشرع، فإنه لا يجوز تركه بالاستحسان الذي لا يقوم على دليل، ولأجل هذا حكم عليه بالفساد والبطلان. وأما الذين قالوا بالاستحسان من المتأخرین، فقد تجاوزوا به مفهومه الأصلي الذي كان يفيد ما يستحسنه الإنسان من تلقاء نفسه من غير دليل أي باعتماد العقل والرأي، وذلك مثل ما روي عن أبي حنيفة وأصحابه، أنهم قالوا :

«إذا شهد شهود على رجل بالزنى وكل واحد منهم يشهد أنه كان في زاوية من البيت غير الزاوية التي شهد بها كل واحد من الباقين ، قال أبو حنيفة : «القياس لا يرجح عليه ، ولكننا نترجمه استحسانا»⁽¹⁵⁾. إن الاستحسان بهذا المدلول لم يعد قائما لدى المتأخرین الذين قالوا عنه «هو القول بأقوى الدليل» أو «هو تخصيص العلة بدليل» أو «العدول بحكم المسألة عن حكم نظائرها الدليل يخصها»⁽¹⁶⁾. ذلك أن الاستحسان يتحدد بأن عنته ضعيفة ولا يعتمد دليلاً ؛ ففي المثال المذكور ترك القياس من غير دليل ، لأن القياس يقتضي أن لا أحد مادامت الشهادة معلقة ، وفي الزنى يعتبر اجتماع شهود على رتبة واحدة، وهنا اختلف الشهود . إن الذين رفضوا الاستحسان أقاموا حجتهم على أنه يجب استراء العلماء وال العامة و يؤدي إلى تعارض الآقوال و تحكيم الأهواء على الرغم

من أن أصحابه قصره على العلماء إيمانا منهم بأن الارتقاء في العلم يخول أصحابه الحكم في أمر من الأمور من غير أن يكون مطالبا بالدليل، ذلك أن ذوقه أو رأيه يناظران الدليل هنا.

إن الاستحسان هو الحكم المعتمد على الرأي والذوق الصادرين عن عالم عارف، وهو في تصور ابن جنبي ضرب من التصرف اللغوي المعتمد على فصاحة الشاعر وسمو طبعه، إذ لا يجوز أن يقبل من ظنين ضعيف. وابن جنبي هنا يعتمد بالذوق والطبع في الإبداع اللغوي، وهي فكرة سيكون لها آثار في تصوره لعلاقة الشاعر باللغة فيما أسماه بالإصلاح؛ وهو مفهوم يلتقي في أبعاده البلاغية والجمالية بمفهوم النظم الذي شكل محور نظرية عبد القاهر الجرجاني.

إن مفهوم الاستحسان وثيق الصلة بشجاعة العربية، فهما معا يكشفان عن طاقة العربية في توليد الإمكانيات التعبيرية التي يلوذ بها الشعراء، والطابع الذي يميز الصيغ التعبيرية المستحسنة، أنها تجري على غير قياس، فهي تجافي القواعد الأصلية من غير علة تسوغها، وهذا يفيد أن نسق العربية يتسع لضروب من التصرف استحسنها الفصحاء.

3-1- إصلاح اللفظ

يفيد «الإصلاح» عند ابن جنبي، التغيير الحاصل في بنية الألفاظ والتركيب من أجل صحة اللغة وتماسك قواعدها. وقد يعني أيضا ما يجريه المتكلم من تغييرات في اللغة لأداء معان بلاغية لاتتحقق مع الأصل. وبهذا يكون مفهوم «الإصلاح» دالا على التغيير، غير أنه ليس تغييرا خاليا من المعنى، فهو بمدلوله الأول إجراء لغوي ضروري يقتضيه القواعد، وهو بمدلوله الثاني تغيير يقتضيه السياق لأجل خلق تماسك بين التركيب والمعنى.

ومن أمثلة «الإصلاح» بمدلوله الأول : «قولهم إن زيدا القائم، فهذه لام الابداء، وموضعها أول الجملة وصدرها لا آخرها وعجزها، فتقديرها أول :لئن زيدا منطلق، فلما كره تلاقي حرفين لمعنى واحد- وهو التوكيد- أخرت اللام إلى الخبر فصار إن زيدا المنطلق »⁽¹⁷⁾. أما «الإصلاح» بمدلوله البلاغي فقد نظر إليه في المثال الآتي : «قولهم : كأن زيدا عمرو. اعلم أن أصل هذا الكلام : زيد كعمرو، ثم إنهم بالغوا في توكيده التشبيه فقدموا حرفه إلى أول الكلام عنابة به، وأعلاما أن عقد الكلام عليه، فلما تقدمت الكاف وهي جارة لم يجز أن تباشر (ان) لأنها ينقطع عنها ما قبلها من العوامل، فوجب لذلك فتحها، فقالوا : كأن زيدا عمرو »⁽¹⁸⁾. ابن جني يفترض وجود تركيب يحمل دلالة أصلية، سرعان ما يتولاه المتكلم بالإصلاح إذ عانا لشروط التوصيل : «اعلم أنه لما كانت الألفاظ للمعاني أزمة، وعليها أدلة، وإليها موصولة، وعلى المراد منها محصلة، عنيت العرب بها فأولتها صدراما من تنفيتها وإصلاحها»⁽¹⁹⁾. لفهم «الإصلاح» هنا أبعاد أسلوبية تجعله يلتقي ببعض المفهومات التي سادت في التفكير البلاغي العربي باعتبارها مبادئ عامة تختزل كنه العبارة الأسلوبية ؛ فعبد القاهر الجرجاني يرى «الفصاحة» و«البلاغة» و«تخيير اللفظ»⁽²⁰⁾ وجوها وخصائص تحدث تغييرا في أصول المعاني أو هيئتها يقتضيها الغرض المقصود، ويتجسد هذا التغيير أو هذه الهيئة فيما اصطلاح عليه بالنظم، الذي هو ضرب من استغلال الطاقة الأسلوبية لوجوه النحو. وعبد القاهر يلتقي هنا ابن جني في اعتبارهما العبارة الأسلوبية المشكّلة تزول إلى المعنى، الذي يضطجع بدور إحداث التغيير أو الترتيب اللذين أطلق عليهما ابن جني لفظ «الإصلاح» وسماهما عبد القاهر الجرجاني تسميات عده، لا تخرج في النهاية عن مدار «النظم».

والمثال الذي ساقه عبد القاهر على أن البلاغة عبارة عن خصائص وجوه تزول إلى ما يحدث من زيادات في أصول المعاني، يشبه ذلك الذي استشهد به ابن جني آنفا، حيث لا يلتجأ المتكلم إلى إجراء التغيير في نظم

اللفظ وترتيبه إلا لما كان المعنى المراد أقوى بلاغة وأكثر تأثيرا، فقولنا : «زيد كالأسد» وإن أفاد تشبيه زيد بالأسد الذي أفاده قوله : «كأن زيداً الأسد» إلا أنها هنا زدنا في معنى التشبيه زيادة لم تكن في العبارة الأولى : «وهي أن يجعله من فرط شجاعته وقوه قلبه، وأنه لا يروعه شيء»، بحيث لا يتميز عن الأسد ولا يقتصر عنه، حتى يتوقع أنه أسد في صورة أدمي»⁽²¹⁾.

إن الغرض المتوكى كان وراء الصياغة اللغوية والتشكيل الجمالي في عبارة : «كأن زيداً الأسد» كما كان أيضاً في عبارة : «كأن زيداً عمرو». فنقدم «الكاف» إلى صدر الكلام وتركيبها مع «أن» إنما هو ضرب من «النظم» و «الإصلاح» أو التشكيل الذي يضطلع به المتكلم الفصيح الفقيه بأسرار التعبير اللغوي، فيعمد إلى المعاني بالصياغة والتحبير والنقش وكل ما يقصد به التصوير⁽²²⁾.

إن النظم بالدلول السابقة هو ترتيب الكلم وفق مقتضى المعنى المراد، أي إنه يدخل في حيز الاختيار الأسلوبية الفردية وليس من مقتضيات المواجهة اللغوية على نحو ما هو ترتيب الأصوات في اللفظ المفرد. النظم هنا رديف للإبداع اللغوي بواسطة البناء والصياغة، ولأجل ذلك كان المتكلم يخضع في نظم كلامه للمعنى، في حين أن «واضع اللغة» لم يرتب ألفاظه وفق معنى ما أو غرض محدد. وهنا يمكن الاختلاف بين اللغة باعتبارها نظاماً أولياً أصلياً وبينها عندما تصبح تشكيلاً خاصاً لجامعة من الوجوه البلاغية أو «العمليات اللسانية» التي من شأنها خلق «نحوثان» يقوم بوصف «بلاغية» الدليل اللسانى⁽²³⁾.

إن اللغة بمفهومها الإبداعي نظام خاضع لصياغة المتكلم الذي ينظم الألفاظ وفق المعاني التي يتوكى توصيلها للمتلقى على نحو مؤثر. فالمعنى هو الذي يعطي لفهومي «النظم» و «الإصلاح» بعديهما الجمالي والأسلوبى.

إن حديث ابن جنی عن المعنى له وجهة عامة لا يجوز حصره في الحقل النحوي الضيق، كما لا يجوز ضرره إلى الحقل البلاغي بضرب من الاعتساف. ولعمري إنه يصعب فصل تصور ابن جنی البلاغي والجمالي عن تصوره لأصول اللغة العربية والتماس أسرار حكمتها؛ فغالباً ما تتجاوز النتائج اللغوية والنحوية الخالصة بالنتائج البلاغية والجمالية، بل إنها تتضاد في تصور موحد ومتماضك. ولعل مفهوم «إصلاح اللفظ» أن يكون دليلاً على هذا التضاد المشار إليه. ولأجل استيعاب أبعاده وإدراك ارتباطه بمفهوم «الشجاعة» نقف على باب من أخطر أبواب كتاب «الخصائص» التي تقربنا من صميم تفكيره البلاغي، إنه باب «في الرد على من ادعى على العرب عنایتها بالألفاظ وإغفالها المعاني». ولا يخفى ما لهذا الباب من صلة وطيدة بباحث النقد والبلاغة.

يرى ابن جنی أن تمكين المعنى أصل من أصول العربية، وهو ما يفسر ظواهر لغوية كثيرة، من ذلك امتناع إلحاق صيغ (أفعل) و(فاعل) و(فعل) بباب (دحرج) وإن كانت بوزنه لما كان «كل واحد من هذه المثل جاء لمعنى.. خسروا إن هم جعلوها ملحقة بذوات الأربعة أن يقدر أن غرضهم فيها إنما هو إلحاق اللفظ باللفظ، نحو شملل وجهور وبطر، فتكتبوا إلحاقها بها صوتنا للمعنى وذبئ عنه أن يستهلك ويسقط حكمه، فأخلوا بالإلحاق لما كان صناعة لفظية، ووقرروا المعنى ورجبوه لشرفه عندهم وتقديمه في أنفسهم. فرأوا الإخلال باللفظ في جنب الإخلال بالمعنى يسيراً سهلاً»⁽²⁴⁾.

ومن الدلائل التي قدمها على تمكّن المعنى أن حروف المعاني تأتي مقدمة في العربية، كما أن «توقف المعنى» أو «الدلالة عليه» جعلت العربية تلوذ بالقياس الضعيف، مثل ذلك اشتقاء بعض الأفعال بزروائدها كقولهم «غمدرع وتمسكن» ذلك أن اللجوء إلى القياس الأقوى المتمثل في

استعمال «تدرع وتسكّن» قد يعرض الكلام للالتباس، فلا ندرى الغرض من ذلك فهو «الدرع والمسكون» أم «المدرعة والمسكنة»؟!

هذه التعليقات التي ثبتت للمعنى دوراً وفاعلية في وضع هذه اللغة، وإن كانت ذات طابع نحوى مرتبط بأصول الألفاظ، فهي تمنحنا انطباعاً حول ذلك التداخل العجيب والانتقال المرن بين حقل النحو والبلاغة، وكأن ليس هناك سوى تصور واحد ينتقل به صاحبه لرؤيه موضوعين مختلفين، حتى إننا لنشعر أن تفكيره البلاغي قد هجم به على النظر في مسائل لغوية خاصة، كما أننا نشعر أيضاً من جهة أخرى، أن تفكيره اللغوي والتحوى قد هجم به على النظر في قضايا الشعر والبلاغة.

إن مناقشة «المعنى» في هذا النطاق ليست إلا صدى لمناقشة أبعاد المعنى على مستوى أوسع، وإنما آخرنا قيمة المعنى هنا لإظهار علاقته بمفهوم «الإصلاح» الذي انتقل به ابن جنی من مجال الشعر عندما رأى بأنه ضرب من الصياغة أو العناية بالألفاظ على سبيل التحسين والنهذيب والصلقل⁽²⁵⁾. على هذا التحوى يكون «الإصلاح» أحد المفاهيم اللغوية التي طرحتها ابن جنی لوصف التعبير الذي يحصل في بنية الكلام لأجل أداء وظائف بلاغية وجمالية. و«الإصلاح» و«الشجاعة»، كلاماً ما يكشف عن دور المعنى في تشكيل اللغة ويدلي إمكاناتها التعبيرية التي تمثل وجهها الإبداعي.

٤- تدريج اللغة

يمثل مفهوم «التدريج» وجهآ آخر لتحقق شجاعة اللغة، إذ تصبح الاستعمالات السابقة قاعدة يستند إليها المتكلّم في توسيع الكلام، وكان العدول عن الأصل المحكوم بالمعنى في الاستعمال الأول، قد يستغنى

عنه بضرب من التدريج الذي يقول عنه ابن جنبي : « وذلك أن يشبه شيء شيئاً من موضع، فيمضي حكمه على حكم الأول، ثم يرقي منه إلى غيره. فمن ذلك قولهم :جالس الحسن أو ابن سيرين، (ولو) جالسهما جميعاً لكان مصبياً مطيناً لا مخالفًا. وإن كانت (أو) إنما هي في أصل وضعها لأحد الشيئين. وإنما جاز ذلك في هذا الموضع، لالشيء رجع إلى نفس (أو) بل لقرينة انضممت من جهة المعنى إلى أو. وذلك لأنه قد عرف أنه إنما رغب في مجالسة الحسن لما مجالسه في ذلك من الحظ، وهذه الحال موجودة في مجالسة ابن سيرين أيضاً، وكأنه قال :جالس هذا الضرب من الناس.. ثم إنه لما رأى (أو) في هذا الموضع قد جرت مجرى الواو تدرج من ذلك إلى غيره، فأجرأها مجرى الواو في موضع عار من هذه القرينة التي سوغته استعمال (أو) في معنى الواو ؛ لأن تراه كيف قال :

وكان سیان الْأَیْشَرَ حوا نَعَمَا أُو يَشَرَ حوه بِهَا، وَاغْبَرَتِ السُّوح
وسوء وسیان لا يستعمل إلا بالواو «⁽²⁶⁾

يرى ابن جنبي أن خلع الدلالة الأصلية لـ(أو) بدعم من السياق، قد يستفني عنه فيجيء في مواضع خالية من أي قرينة، والسبب في ذلك راجع إلى وجود مبدأ في هذه اللغة يخول مثل هذا الاستعمال يصطلح عليه ابن جنبي بـ«التدريج»، أي إن ارتباط الاستعمال بالسياق قد يتدرج به إلى أن يصير استعمالاً جارياً لا يحتاج إلى قرينة توسيعه. وهنا يلتقي مفهوم «التدريج» بمفهوم «الشجاعة». إن «التدريج» كيفية من الكيفيات التي تحقق بها اللغة شجاعتها ؛ فهو مفهوم تأويلاً لتسويع ظواهر «الشجاعة العربية» أو تلك الخصائص التي يراها في اللغة العربية. إنه يكشف عن اتساع نسق اللغة لاستيعاب إمكانات تعبيرية غير تلك التي درجت على استعمالها.

يحاول مصطلح «التدريج» تفسير أن ظواهر الشجاعة ليست من قبيل التعجرف والتعسف، بل إنها تتحقق بضرب من الصنعة والملاطفة، اللتين يؤثرهما ابن جني، ذلك أن خلع الدلالة الأصلية لـ«أو» في البيت السابق وإن لم يوجد ما يسوغه، فإن هذا الاستعمال يستند إلى استعمال آخر لم يعر من قرينة. على هذا النحو، يرى ابن جني أن ظواهر الشجاعة، التي هي سمات إبداعية، لا تحصل بالهجوم على اللغة بل بضرب من التدرج.

إن اعتبار «شجاعة العربية»، أصلاً جماليًا وبلاغياً، كان يقتضي تعرف جملة من المفهومات الأساسية التي اعتمدتها ابن جني في صياغة تصوره لخصائص العربية. هكذا تبين لنا أن الوقوف على مدلول الشجاعة مرتبط بالوقوف على مدلولات الأصل والفرع والاستحسان والإصلاح والتدريج؛ فهذه المفهومات جميعها تكشف عن الوجه الإبداعي للغة، أي تلك الإمكانيات التعبيرية التي تكسبها اللغة عندما تتجاوز غرضها التواصلي الأولي.

لقد مثل مفهوم «شجاعة العربية» أصلاً جماليًا في اللغة. ولهذا الأصل تجليات؛ منها ما تولته البلاغة بالعنابة فاحتل مكانة لائقه به، ومنها ما ظلل مطروباً في ثنياً الدرس اللغوي أو النحوي الصرف لم يتجاوزه إلى آفاق رحبة، على الرغم مما كان يحمله من بذور جمالية تؤهله لكي يجد لنفسه مكاناً ما في علم البلاغة. فـ«شجاعة العربية» إذن هي هذا الجانب الجمالي الذي يتجلى في اللغة بواسطة مجموعة من الوسائل التعبيرية.

هوامش الفصل الثاني

- ١- تأويل مشكل القرآن (ص: 20)
- ٢- الخصائص ج ٢ (ص: 360)
- ٣- الحيوان ج ٤ (ص: 32)
- ٤- التراث اللغوي العربي، مجلة فصول، عدد ١ ، ١٩٨٠. (ص: ٩١). وانظر كتاب «الأصول» (ص: ١٤٤)
- ٥- الأصول (ص: 127)
- ٦- الخصائص، ج. ١ (ص: 258)
- ٧- نفسه.
- ٨- نفسه.
- ٩- نقلاً عن عز الدين إسماعيل في مقاله : «جماليات الالتفات» ضمن أعمال ندوة (قراءة جديدة لتراثنا التقديري)، (ص: 907-908)
- ١٠- ج ١ (ص، ١٣٤-١٣٥)
- ١١- نفسه (ص: 137)
- ١٢- نفسه.
- ١٣- أنظر على سبيل المثال : - إحكام الفصول في أحكام الأصول للباجي، وشرح اللمع للشيرازى المجزء الثاني.
- ١٤- نفسه (969-971)
- ١٥- انظر : الباجي، مرجع سابق (ص : 688)
- ١٦- انظر : الشيرازى، مرجع سابق (ص: 969-970)
- ١٧- الخصائص، ج ١ (ص: 315) وانظر أيضاً (ص: 318 و 321)
- ١٨- نفسه (318 :).

19- نفسه (ص: 313).

20- دلائل الإعجاز (ص: 259).

21- نفسه (ص: 258).

22- نفسه (ص: 50).

23- هنريش بليث ، البلاغة والأسلوبية (ص: 42).

24- الخصائص، ج 1 (ص: 225-224).

25- نفسه (ص: 217-216).

26- نفسه (ص: 349-348).

الفصل الثالث

خصائص اللغة وتأصيل البلاغة

قلت سابقاً إن ابن جني نظر إلى اللغة العربية باعتبارها لغة ذات خصائص جمالية تكشف عن وجهها الإبداعي، أو ما عبر عنه بلفظ «الحكمة». ولعلنا كنا نتوخى من هذه التسليمة تأكيد الصفة الجمالية لفهم اللغة الطبيعية، الأمر الذي قد يفيد هذه الدراسة التي تسعى إلى الكشف عن أصول التفكير البلاغي عند ابن جني وضبط تصوره بجملة من القضايا التي تطرح بصدق الشعر، كما أنها تتغيّر تأصيل الدرس البلاغي الذي ثما في بيئه اللغويين والتحاة، إذ يبدو أن كثيراً من الخصائص التي تقدّمها ابن جني في اللغة العربية، هي إمكانات تعبيرية ذات طاقة بلاغية حتى وإن لم تستقر في مباحث البلاغيين.

1- خصائص اللغة والتشكيل الصوتي.

تحدث ابن جني عن علة استعمال بعض مواد الكلم دون بعضها الآخر، وعن الحكمة الكامنة وراء الاختيار مفسراً بذلك بمبدأين مأولهما، مراعاة حسن التأليف، والثاني مراعاة العلاقة الطبيعية بين الصوت والمعنى.

ارتبط التعليل النحوي عند ابن جنني بالحس والطبيعة؛ فالنحويون «إما يحيلون على الحس ويحتاجون فيه بشقل الحال أو خفتها على النفس»¹. ولأجل ذلك كانت تعليلاتهم لوجه الإعراب في اللغة مواطئة للطبع منقادة للحس. و«طريق الحس» كما يقول «موضع تلاقى عليه طباع البشر ويتحاكم إليه الأسود والأحمر»². ومع ذلك فإنه يعترف بأن علل النحوين ليست قاطعة مثلاً هي علل المتكلمين أو براهين المهندسين، فحسبها أنها مرجحة على علل الفقه قريبة من علل المتكلمين.

يرى ابن جنني «الاستخفاف» أصل الأصول في قضية العلل؛ فهو الوسيلة التي مكتنثه من تفسير قبول اللغة العربية لبعض الألفاظ ونفورها من بعضها الآخر تحت ما أسماه بـ«حسن التأليف»³. إن إيشار العرب للكلمات المتبااعدة الأصوات مبدأ يفسر ميل العربية إلى استعمال بعض الألفاظ دون أخرى، ذلك أن الأصوات المتجاورة المخرج تخلق صعوبة في النطق «فمن ذلك ما رفض استعماله لتقارب حروفه، نحو: سنص وطيس وظت.. وهذا حديث واضح لنفور الحس عنه والمشقة على النفس لتكلفه.. وكذلك حروف الخلق: هي من الاختلاف أبعد، لتقارب مخارجها عن معظم الحروف، أعني حروف الفم»⁴.

ويبدو أن هذا المبدأ الصوتي الذي سينشأ عنه مفهوم الفصاحة، قد لقي صدى في بيئه نقاد الشعر، الذين حكموه معيار «حسن التأليف» في تذوقهم للشعر. ولعل ابن جنني قد وضع أساس هذا المعيار الجمالى بقوله مفسراً إيشارهم تباعد الأصوات «إذ كان الصوت مع تقسيمه أظهر منه مع قرينه ولصيقه، ولذلك كانت الكتابة بالسواد في السواد خفية، وكذلك سائر الألوان»⁵. وبناء على هذا سيحدد ابن سنان المخاجي في القرن

الخامس بعض شروط فصاحة اللفظة المفردة حيث يذكر منها تباعد مخارج الحروف. والملحوظ أنه سيردد هنا فكرة ابن جنی عن تماثل الأصوات والألوان⁶. غير أن ابن سنان الذي محسن كتابه لمفهوم الفصاحة في الشعر سيضيف شروطاً أخرى، يهمنا منها ما تعلق بـ «حسن التأليف» في الكلمة حتى توضح امتداد المبدأ اللغوي الجمالي في حقل بلاغة الشعر.

يقول عن الشرط الثاني : «أن تجد لتأليف اللفظة في السمع حسناً ومزية على غيرها وإن تساوياً في التأليف من الحروف المتبااعدة.. كل ذلك لوجه يقع التأليف عليه»⁷. فتأليف أصوات الكلمة على نحو مخصوص بمراعاة التقديم والتأخير شرط يضاف إلى شرط «البعد» في نعت اللفظ بالفصاحة. وهناك شرط آخر يتمثل في اعتدال اللفظة أي أن تكون غير كثيرة الحروف⁸.

والحق أن «حسن التأليف» سيصبح عند كل من ابن سنان وحازم القرطاجني⁹ عنصراً من عناصر مفهوم التناسب الصوتي أو التلاؤم باعتباره مقوماً إيقاعياً في الشعر. إن الذوق العربي الذي احتكم إلى مبدأ «حسن التأليف» وما ترتب عليه من مفهوم معين للفصاحة كان يركز في تذوقه للألفاظ على الجانب الشكلي الخالص بمعزل عن أي تأثير للمعنى، وهو ما أنكرته تصورات أخرى، على نحو ما نجد عند عبد القاهر الجرجاني الذي أفضت به نصرته للمعنى إلى إنكار أي قيمة جمالية وبلاطية لللفظ من حيث هو لفظ. وبذلك لم يجد مبدأ «حسن التأليف» مكاناً في نظرية عبد القاهر البلاغية. والمهم في كل ذلك أن المبدأ الصوتي الذي فسر به ابن جنی الاختيار في العربية، سينمو ويتطور ليصبح معياراً جمالياً عند بعض البلاغيين ونقاد الشعر. ومع أن الدراسات الصوتية الحديثة أوضحت أن مفهوم القدامي عن «تنافر الحروف»¹⁰ في

بنية الكلمة غير سليم ، فإن ابن جني احتمم إلى ذوقه محاولاً تفسير ميل اللغة العربية إلى بعض الألفاظ وعزوفها عن أخرى .

٢- الصوت والمعنى .

لأزال ابن جني يتقرّى في اللغة العربية دلائل الحكمة حتى يقع عليها ويصوغها في قوانين سرعان ما تتحول إلى ميدان ينطأول عليه البلاغيون ونقاد الشعر ، فيصيّبون بعضها ويقصرون عن بعضها الآخر . ويفصل هذا الميدان يفسح لكل طارق جديد .

على نحو ما كان عليه «حسن التأليف» عملة للاختيار اللغظي في العربية ، فقد كان لم راعاتهم العلاقة الطبيعية بين اللفظ والمعنى تأثير في ميل العربية إلى مجموعة من الألفاظ المختارة . غير أن ابن جني الذي شاء أن يركب العلل من أجل فهم هذه اللغة التي ملكت عليه جانب الفكر ، على حد تعبيره ، سيشرف على آفاق التفكير الأس洛بي والبلاغي لصياغة ما يشبه القوانين الجمالية كقوله : «كلما ازدادت العبارة شبهاً بالمعنى ، كانت أدقّ عليه ، وأشهد بالغرض فيه»^{١١} . ولا يخفى على المشتغلين ببلاغة الشعر وأساليبه ، ما تحمله هذه العبارة من خصائص التعبير الجمالي يميل الشعر إلى تحقيقها باستثمار القيمة التعبيرية للأصوات .

يتصور ابن جني علاقة الصوت بالمعنى بأنها علاقة طبيعية يدل فيها الصوت على معناه «فإن كثيراً من هذه اللغة وجدته مضاهباً بأجراس حروفه أصوات الأفعال التي عبر بها عنها»^{١٢} . ولقد طرحت مشكلة علاقة الصوت بالمعنى منذ العهد اليوناني ، ولم تعدم البيئة الثقافية العربية مناقشة هذه المشكلة التي انقسم حولها أسلافنا بين قائل بالاصطلاح في هذه العلاقة وسائل المحاكاة .

وغني عن البيان أن مناقشة هذه المشكلة ستمتد إلى دائرة علم اللغة الحديث. وواضح أن «فرديناند دي سوسير» لم يستطع حسم المشكلة عندما أعلن بأن الرابطة التي تجمع بين الدال والمدلول رابطة اعتباطية؛ فقد ذهب «شتراوس» إلى أن الدال اعتباطي قبلياً وليس من بعد. ورأى «بنفينيست» أن الاعتباطي هو علاقة الدال بـ«الشيء» المدلول وليس بالمثل النفسي لهذا «الشيء». ومن ثم رأى أن العلاقة بين الدال والمدلول ضرورية.¹³ فهل يمكن القول إن الأصوات تمتلك صمنياً قيماً تعبيرية دلالية خارج المعجم؟

لقد أجريت اختبارات على الأعمار والبلدان تتعلق بانطباعاتهم حول بعض الأصوات، فتم الحصول على نتائج متطابقة، إذ مثلت «الباء» بالنسبة إلى معظمهم معانٍ الصغر والوضوح والطبيعة، في حين حملت «الواو» في أذهانهم صفة الغموض والاختبث. أما «الألف» فكانت علامة على الفضخامة الخ.¹⁴ . ومع أن «ستيفن أولمان» أقر وجود أصوات ذات قوة تعبيرية عن المعنى، وملائمة لهذا المعنى، فإنه يرى من جهة أخرى أن «اللفظ بنفسه لا يكاد يعمل شيئاً في هذا الشأن»¹⁵ وهو ما أثبتته «ريتشاردز» الذي أنكر وجود علاقة بين الصوت والقيمة التعبيرية.¹⁶ .

إذا كانت العلامة اللغوية اعتباطية على جهة العموم، فإن «القول الشعري يحاول عن وعي أو غير وعي مقاومة هذه المصادفة ووضع نهاية لهذا الاعتباط، وذلك برفع معدل تردد الأصوات المطابقة للمحتوى»¹⁷ . إن الشعر يسعى باستمرار إلى تعليل العلامة اللغوية بحيث يتم انتقادها على أساس إمكاناتها التعبيرية المضمرة وقيمتها الدلالية التي يسند لها المعجم لها.

يناقش باحثان معاصران¹⁸ القيمة التعبيرية للأصوات فيؤكdan أن وظيفة المحاكاة في أي صوت ناجمة عن تكراره وليس عنه في ذاته. إن

الصوت لا يخلق المعنى بل يؤكدده ويدعمه ؟ ففي بيت «راسين» : «لن تفتح هذه الحيات حول هاماتنا» يمثل تكرار «الاحاء» وسيلة للتعبير عن فحيخ الأفعى. إن للصوت قيمة تعبيرية لا شك فيها، غير أنها مرهونة بالسياق. ونستنتج من مناقشة الباحثين أن للأصوات طاقة دلالية يمتلك السياق دورا حاسما في تشكيلها. وهم في الختام يقران أن «مشكل العلاقة بين الصوت والمعنى..بالغ الأهمية في الشعر ذلك لأن اختيار الأصوات في لغة الشعر غير خاضع للمصادفة على نحو ما هو الحال في اللغة العادية»¹⁹.

وإذا كان المستغلون بحقول الشعر قد أغروا المبحث اللغوي المتمثل في المحاكاة الصوتية، فإنهم، من جهة أخرى، ألقوا به في حومة فلسفتهم الجمالية ليأخذ منحي آخر ؛ فـ «يوري لوغان» يرى أنه ينبغي لأنتصور دائمًا أن العلاقة بين الأصوات والمعنى في الشعر، علاقة محاكاة، فقد تكون علاقة صراع وتوتر²⁰ ، وهذا ما يفيد أن التشكيل الصوتي في الشعر بناءً أيقوني يقيم علاقة معقدة مع المعنى. وهناك من سعى إلى هدم مبدأ المحاكاة الصوتية إيمانا بالقيمة المستقلة للأصوات في الشعر، كما نجد ذلك عند الشكلانيين الروس²¹. ويدعى أن هذا المنظور الأخير يتناقض وتصور ابن جنبي الذي يقوم على الربط بين الصوت والمعنى.

لم يقتصر ابن جنبي في حديثه عن علاقة الصوت بالمعنى على مجموعة محدودة من الألفاظ المحاكية للأحداث المسموعة ، كدوى الريح وحنين الرعد وغيرهما مما فسر به أصل اللغة. ذلك أن ابن جنبي الذي انقاد إلى تعليل وجوه الحكمة في اللغة العربية، سيكشف عن علاقة الصوت بالمعنى في غير ذلك من الألفاظ ، يقول : «فأما مقابلة الألفاظ بما يشكل أصواتها من الأحداث، فباب عظيم واسع، ونهج متلذب عند عار فيه مأوم». وذلك أنهم كثيراً ما يجعلون أصوات الحروف على سمت

الاحداث المعبّر بها عنها، فيعدّلونها به ويحذّرونها عليها. وذلك أكثر ما نقدرها وأضعاف ما نشعره»²². ولم تحصر معانِي الألفاظ الحاكمة على الدلالات المسموّعة بل شملت أيضًا الدلالات التفسية : «لتحمّ بالهجاء أيُّ الصدقَّةِ بِهِ، فالتَّاءُ دون الطَّاءِ، والْحَاءُ أَلْطَفُ مِنَ الْخَاءِ، فَاستَعْمَلَ لِتَحْمِيلِ الْكَلَامِ لِلْأَلْطَافِ، وَاسْتَعْمَلَ لِتَحْمِيلِ طَخٍ فِي الْجَوْهَرِ لِأَنَّهُ أَعْلَى مِنَ الْعَرْضِ»³².

تمثل القيمة التعبيرية للصوت اللغوي سواءً أكان المعنى الحاكي صوتاً مسموعاً أم حدثاً نفسياً ، خاصية من الخصائص الجمالية للغة العربية ، اصطلاح عليها ابن جني بـ«إمساس الألفاظ أشباه المعاني». وما له صلة بهذه الباب ما أسماه بـ«مساواقة الصيغة للمعنى» : «وَذَلِكَ أَنَّكَ تجدُ الْمَصَادِرِ الرِّبَاعِيَّةِ الْمُضَعَّفَةِ تَأْتِي لِلتَّكْرِيرِ ؛ نَحْوُ الزَّعْزَعَةِ. . . وَوَجَدْتَ أَيْضًا (الْفَعْلَى) فِي الْمَصَادِرِ وَالصَّفَاتِ إِنَّمَا تَأْتِي لِلسَّرْعَةِ ؛ نَحْوُ الْبَشْكَى. . . وَمَنْ دَلَّكَ - وَهُوَ أَصْنَعُ مِنْهُ - أَنْهُمْ جَعَلُوا (است فعل) فِي أَكْثَرِ الْأَمْرِ لِلْطَّلْبِ ؛ نَحْوُ اسْتَسْقِي. . . فَرَتَبَتْ فِي هَذَا الْبَابِ الْحُرُوفَ عَلَى تَرْتِيبِ الْأَفْعَالِ»⁴².

وعلى الجملة ، لم يقتصر ابن جني في مناقشة علاقة الصوت بالمعنى على الباب السابق أي في سياق ارتباطهما الطبيعي ، بل تناولها أيضًا في سياق بلاغي أي ما ينطوي عليه الصوت اللغوي من معانٍ في مقامات بلغوية معينة . ولعل أبرز مفهوم يكشف عن المعنى البلاغي للصوت اللغوي هو ما اصطلاح عليه ابن جني بـ«قوّةُ اللفظ لقوّة المعنى».

3-1

إن مفهوم العلاقة بين اللفظ والمعنى في القوّة والضعف وإن ارتد إلى سيفوريه الذي خاض في صيغ التكثير والبالغة²⁵ ، فإن مصطلح «قوّة اللفظ لقوّة المعنى» يعود أساساً إلى ابن جني²⁶.

يلفتنا ابن جنی إلى ضرورة استخلاص المعنى من الأبنية الصوتية والصيغة الصرفية حيث يضطلع بتوجيه الاختيار اللغوي وضبط تأويل الدلالة ؟ على هذا النحو ارتبط اختيار المتكلم لألفاظه بالأغراض التي يسعى إلى تبليغها، من هنا تحددت جمالية الصوت اللغوي وبلاوغته في مدى القدرة على أداء الغرض وتوصيل الموقف. وقد تتبه ابن جنی بالفعل إلى الوظيفة البلاغية للصوت اللغوي، وذلك في إشارته إلى قوله تعالى : «فيهما عينان نضاختان» حيث يقول : «النضح للماء والنضخ أقوى من النضح.. فجعلوا الحاء - لرقها - للماء الضعيف، والخاء - لغلظها - لما هو أقوى منه»²⁷. فالآلية الكريمة قامت باستغلال الطاقة الدلالية الكامنة في الصوت، غير أن هذه الدلالة لا تتحقق إلا بشرط، لعل ابن جنی أن يكون واعياً بها، منها الصيغة الصرفية ومؤشرات معنوية، وهو ما يزداد وضوحاً في تأويله لقوله تعالى : «ألم تر أنا أرسلنا الشياطين على الكافرين توزّهم أزا» حيث يقول : «وكانهم خصوا هذا المعنى بالهمزة لأنها أقوى من الهاء، وهذا المعنى أعظم في التفوس من الهز، لأنك قد تهز ما لا يزال له ؟ كالجذع..»²⁸

ليس هناك شك في أن ابن جنی يحمل الصوت اللغوي طاقة تشكيل المعنى البلاغي، غير أن ذلك لم يتم إلا بوجود طاقة دلالية كامنة فيه، وكان القيمة التعبيرية التي تخزنها مجموعة من أصوات اللغة العربية وصيغها الصرفية، إنما تمثل أحد أبعاد جماليتها، حيث يضطلع السياق بأدوار مهمة في تشكيل بلاوغتها، في النهاية.

عندما أقر ابن جنی أن «المعاني تتلقي بالآلفاظ»²⁹، إنما كان يقصد ما يضطلع به السياق من أدوار في تلوين الكلام والتأثير في بنائه ابتداء من أصغر وحدة مكونة له وهي «الصوت». فالسياق كان وراء إشباع ضمة الهمزة لتصير واوا في قراءة «سأوريكم دار الفاسقين»، يقول ابن

جني : «وزاد في احتمال الواو في هذا الموضع أنه موضع وعيد وإغلاط، فممكن الصوت فيه وزاد إشباعه واعتماده، فألحقت الواو فيه لما ذكرنا»³⁰. فالموقف يقتضي مثل هذا الإشباع الصوتي بطل الحركة القصيرة لأجل تمثيل المعنى وتصويره بحيث يثير في الذهن تداعيات مرتبطة بالحدة والشدة.

إن طول الصوت وقصره مرتبطان بقوة المعنى وضعفه ؛ أي بطبيعة الغرض المقصود تبليغه، فإذا طالة الوقوف على الهاء في قراءة «يا حشره على العباد»³¹ بالهاء ساكنة، وردت في سياق تنبيه وتحذير. ومثل هذا الموقف يستدعي صيغة تعبيرية غير مألوفة، من هنا كانت الهاء الساكنة، في القراءة السالفة، التي أعادت على بيان حركة الراء. وهذا يفيد أن العلاقة بين خصائص الصوت اللغوي ومعانيه في العربية، إمكانية اسلوبية متاحة للشعراء. وعلى هذا الأساس ينبغي النظر إلى أصوات المد في الشعر العربي ؛ فقد قدم ابن جني ملاحظات تقر وجود فروق بينها في الطول، إذ تعدد الألف أطولها ثم الياء فالواو. وهذا الوصف أثبتته الدراسات الصوتية الحديثة³².

وإذا كان ابن جني قد أدرك خاصية الطول والامتداد في أصوات المد، فإنه أدرك أيضاً أن الطول ليس قياساً ثابتاً في هذه الأصوات ، وإنما يتغير النطق بها وفقاً لاختلاف الواقع الصوتية فيزداد طولها أو ينقص³³ ؛ فهي في (بخاف ويسير ويقوم) تتصف بالامتداد، الذي يصبح أكثر إذا وقعت بعدها همزة أو حرف مدغم أو وقعت حال التذكر، وذلك نحو (يشاء ويسوء ويجيء) أو (شابه ويطيب بذكر وثمرة) أو في حال التذكر نحو قوله (أخواك ضربا) إذا كنت متذكر للمفعول به، أي (ضربا زيدا) ونحوه فتفق على الألف ماطلاً أو ماداً، والأمر نفسه مع الواو والياء، حيث يكون المد حجة على استمرار الكلام. وهو يرى أن الوقوف على أصوات

المد باعتبارها نهايات الكلام يستهلك مدهن³⁴. هذا الوصف الدقيق لأصوات المدى ينبيء عن إدراك عميق لأسرار التشكيل الصوتي لما تتيحه من تنوع في الإيقاع، ذلك التنوع الذي قد يقول إما إلى السياق أو إلى طبيعة النظم الشعري ؛ فقد وقف ابن جني طويلاً على ظاهرة الربط بين مطلع أصوات المد والسياق ؛ فالشاعر قد ينغمم الصوت وينبره بضرب من «الترانخي» و«الإيعادة» لوجود معنى هناك. وقد يكون هذا المطلع مرتبطاً بمحنة شعري خالص مثل القافية : «من ذلك ما تستعمله العرب من إشباع مذات التأسيس والردف والوصل والخروج عناء بالقافية، إذ كانت للشعر نظاماً وللبيت اختتماً»³⁵.

يرى ابن جني أن من مبادئ العرب في الكلام، الثاني على اللفظ في حال اعتماد «الشيء» والاعتزام عليه. على هذا النحو يستمد اللفظ خصوصيته من طبيعة السياق الذي يرد فيه، وبذلك تتجاوز علاقة الصوت بالمعنى الدلالة المعجمية إلى أفقٍ بلاغي أوسع.

- 4-1 -

يعد «تقارب الألفاظ لتقارب المعاني» أحد المفاهيمات اللغوية التي دخلت الحقل البلاغي حيث أصبح إمكانية أسلوبية يتضمن بها الشعراء في تعبيراتهم. يقول ابن جني : «اعلم أن العرب تقارب بين الألفاظ والمعاني، إذ كانت عليها أدلة وبها محيطة. فمن ذلك ما نحن عليه، وهو نحت وينجح، والتاء أخت الطاء، وقد قالوا : نحط ينحط إذا زفر في بكائه، فكأن ذلك الضغط الذي يصاحب الصوت ينال من آلة النفس ويحثّها ويسفنها - فيكون كالنحت لما ينحت، لأنَّه تحيف له وأخذ منه»³⁶.

إن العثور على الدلالة المشتركة بين اللفظين المقاربين ينبغي أن يقوم على نوع من التأويل يصطليع به المتلقى، فلا إدراك دلالة استخدام الشاعر

ل «نحط» في بيت من الشعر يتم استدعاء الكلمات المجاورة لها صوتيًا، سعيًا نحو تحديد المعنى الخفي ؛ فلفظ «نحط» يدل على الزفر في البكاء، وهو عند التأمل، ليس إلا ضربا من النحت . ألا يضغط الباكى بصوته على النفس كأنه يقوم بتحتها؟ هكذا إذا يجدو أن تداعي الألفاظ المتناظرة صوتيًا واستدعاء بعضها بعضا ، ينطوي على أكثر من وظيفة .

لامثل «تقارب الألفاظ لتقارب المعاني» خاصية من خصائص اللغة العربية فقط ، ولكنه يمثل أيضًا مفهوما تأويليا تتجاوز فعاليته الكشف عن وجوه حكمة هذه اللغة إلى الإسهام في استجلاء بلاغة استخداماتها المتباينة ، كما نجد ذلك في الشعر القراءات القرآنية^{٧٣} .

5-1

الاشتقاق عند ابن جني نوعان : أصغر وأكبر . والأول : «أن تأخذ أصلًا من الأصول فتقرأه فتجمع بين معانيه ، وإن اختلفت صيغه ومبانيه . وذلك كتركيب (سل لم) فإنك تأخذ منه معنى السلامة في تصرفه ، نحو سلم وسلام ، وسلامان ، وسلمى ، والسلام والسلامي .. وعلى ذلك بقية الباب إذا تأولته ، وبقية الأصول غيره ... فهذا هو الاشتقاد الأصغر»^{٨٣} .

إن «الاشتقاق» باعتباره مفهوما لغويا ، قد يصبح أداة فاعلة في الكشف عن خصوصية استخدام الشاعر لدلالة الألفاظ ، إنه قد يسهم في إظهار ما ينطوي عليه اللفظة في الشعر من قصدية تتنافى مع العلاقة الاعتباطية التي تحكم اللفظ ودلالته في الاستخدام العادي للغة ؛ يقول ابن جني عن مادة (ع ج م) : «إنا وقعت في كلام العرب للإبهام والإخفاء ، وضد البيان والإفصاح» . وقد وردت في قول ذي الرمة :

حَتَّى إِذَا جَعَلْتُهُ بَيْنَ أَظْهَرِهِمْ مِنْ عَجْمَةِ الرَّمْلِ أَنْقَأَهُ لَهَا حِبْطٌ

فالعجمة : معظم الرمل وأشده تراكمًا، سمي بذلك لتدخله واستبهام أمره على سالكه، ومنه قولهم : استعجمت الدار، إذا صمت فلم تجب سائلها. قال أمرو القيس :

صَمْ صَدَاها وَعَفَّا رَسْمُها
وَاسْتَعْجَمَتْ عَنْ مَنْطِقِ السَّائِلِ³⁹

إن الوقوف على اختيار الشاعر للألفاظ واكتناه دلالتها الاستيفافية، يمثل إحدى وسائل تأويل المعنى الشعري عند ابن جني ؛ فليس التعبير عن «معظم الرمل وأشده تراكمًا» بلفظ «العجمة» سوى اختيار أملأه موقف هناك، وهو ما أفضحت عنه الدلالة المستقة من صيغة (ع ج) ليصبح الرمل طريقاً بهما وعبر المسالك. وهذا نفسه ينطبق على لفظ : «استعجمت» في بيت أمرو القيس حيث جاءت مستدلة إلى الدار في صورة تعبير عن الإحساس بالخيبة والأسى.

وعندما عرض ابن جني لمادة (ح رف) نص على أنها أينما وقعت في الكلام يراد بها حد الشيء وحياته، من ذلك حرف الشيء، إنما هو حد وناحيته، وطعم حريف : يراد به حدته... ولقد «أنشد أبو زيد :

مَشَى الْجُمَّالِيَّةَ بِالْحَزْفِ التَّقِيلِ

وقال : الحرف : مسيل الماء، وتأويله أنه انحرف فصال الماء عنه، ولم يستقم فيثبت عليه..⁴⁰

ويتجلى استخدام ابن جني للاشتقاق في تأويل ألفاظ الشعر، عندما انتقل من المعنى المعجمي إلى المعنى الاستيفافي، وكان هذا المعنى الأخير هو الذي يحدد مسار البيت الشعري ويستجلب الغرض المقصود. فالسؤال عن دواعي اختيار الشاعر لكلمة دون أخرى للتعبير عن معنى ما، والرسyi إلى ضبط الدلالة الاستيفافية، يفسحان مجالاً واسعاً للمتنقي في تأويل المعنى الشعري.

أما النوع الثاني من الاشتقاق فهو الاشتقاق الأكبر. وبعد ابن جنني أول من أطلق هذا المصطلح على ظاهرة صوتية لاتخلو من قيمة فنية، وهو يصدر، في نظره إليها، عن مبدأ اللغوي مفاده «أن المعاني وإن اختلفت، معنياتها آوية إلى مضجع غير مقص، وأخذ بعضها برقباب بعض»⁴¹.

يحدد ابن جنني مفهوم الاشتقاق الأكبر قائلاً : «وأما الاشتقاق الأكبر فهو أن تأخذ أصلًا من الأصول الثلاثة، فتعقد عليه وعلى تقاليبه الستة معنى واحداً، تجتمع التراكيب الستة وما يتصرف من كل واحد منها عليه، وإن تباعد شيء من ذلك عنه رُدّ بلطف الصنعة والتأويل إليه، كما يفعل الاشتقاقيون ذلك في التركيب الواحد.. فمن ذلك تقليل (ج ب ر) فهي - ابن وقعت - للقوة والشدة..»⁴².

وببدو أن هذا المفهوم اللغوي سرعان ما يستحوذ هو أيضاً إلى أداة تسعف في تأويل ألفاظ الشعر والكشف عن طبيعة تشكيله للمعنى، وسنقتصر في توضيح هذا الأمر على مثالين فقط يغنيان عن الأمثلة الأخرى التي أوردها ابن جنني في معظم مؤلفاته.

تدل تقاليب مادة (ك ل م) على القوة والشدة. فمن ذلك الأصل الأول (ك ل م)، منه الكلم للجرح، وذلك للشدة التي فيه، قال :

عليها الشَّيْخُ كَالْأَسْدِ الْكَلِيمُ

ومنه (ل ك م) إذا وجأت الرجل ونحوه، ولاشك في شدة ما هذه سبيله.. (م ك ل)، يقال بثِرْ مَكْوَلُ، إذا قُلَّ ماؤها، قال القطامي :

كَانَهَا قُلْبٌ عَادِيَّةٌ مُكْلُلٌ

والتقاؤهما أن البئر موضوعة الأمر على جمعتها بالماء، فإذا قُلَّ ماؤه كُرْه موردها، وجفا جانبها، وتلك شدة ظاهره⁴³.

يلاحظ أن تأويلي معنى الصفة (مكول) لا يقوم على الدلالة المعجمية، وإنما يتحدد معناها في سياق الدلالة التي تحكم التقاليد المختلفة لمادة (كـ لم) وهي «القوة والشدة»؛ فالبئر المكول لا تعني القليلة الماء فقط ، بل إن البحث في الدلالة الاست夸ية العامة لمادة اللفظة قد يسعف في الكشف عن معنى آخر محتمل ، حيث تصبح أمام بئر جف ما ذهاباً فاشتد الحال على الناس الذين اعتادوا ورودها. وهكذا.

وللتتأمل تأويله للفظ «وُكون» في قول الشاعر :

يَذَكِّرُنِي سَلْمٌ وَقَدْ حَالَ دُونَهَا حَمَّامٌ عَلَى بَيْضَاهُنَّ وُكُون
حيث يعقب قائلاً : «وكانه من مقلوب الكون، لأن الكون الاستقرار،
وعليه قالوا : قد تكون في منزله واستقر».⁴⁴

ينطوي التجانس الصوتي على تقارب في المعنى ، من هنا فإن لفظتي (وُكون) و (كُون) تحملان دلالة واحدة هي الاستقرار، على هذا التحوير يحمل استدعاء الكلمة الغائبة إمكانية تأويل الدلالة الحاضرة. وكان الشاعر في استخدامه لكلمة ما ، يفسح هامشاً للمتلقى لكي يعبث بها ويقبلها على أوجهها المتباينة سعياً إلى تحديد المعنى الخفي ، ولكنه ليس أي متلق ؟ فـ «هذه الطريق من الاشتراق إنما يصدق حقيقتها من كان سبباً (واسع العلم) مرضاً لا كثراً رضاً».⁴⁵ .

- 1 - إن كثيراً من المفهومات البلاغية والنقدية ذو أصول لغوية ؛ ذلك أن التفكير في بلاغة الشعر، يدين في بعض جوانبه للتتأمل الجمالي في اللغة العربية.
- 2 - لقد نشأت عن بعض المبادئ اللغوية الصوتية التي تقرأها ابن جنji في العربية، مفاهيم بلاغية تمثلت على وجه الخصوص في :

- مفهوم الفصاحة الذي صار قضية شغلت النقاد والبلغيين.
- مفهوم العلاقة بين الصوت والمعنى الذي وجد صداؤه في فكرة ارتباط التعبيرات اللغوية الأسلوبية بوظائف دلالية متواخة.

3 - تختزن بعض المبادئ اللغوية المذكورة، إمكانية التأويل الجمالي لصور الاستخدام الصوتي والصافي، تضاف إليها مبادئ لغوية أخرى لها صلة بالجانبين النحوي والدلالي.

2- خصائص اللغة والتشكيل النحوي.

لا شك أن تأمل البنية النحوية للغة العربية، قد أفضى بابن جنبي إلى استصفاء مجموعة من الإمكانيات التعبيرية واكتشاف ما تحمله من طاقة أسلوبية وبلاغية. وسأقتصر هنا على معالجة بعض إمكانات التعبير الأسلوبية، التي لم يحظ معظمها بعناية البلاغيين، على الرغم من أدوارها في التصوير اللغوي الجمالي.

والحق أن اعتبار مجموعة من الخصائص النحوية في العربية مفهومات لغوية، هو الذي دعانا إلى النظر فيما تحمله من أبعاد أسلوبية. أليست همة هذه الدراسة -في النهاية- استخلاص أصول البلاغة وسماتها من سياق التفكير النحوي؟

1-2 صور العمل على المعنى.

يمثل «الحمل على المعنى» مبدأً يفسح المجال لبعض صور الاستخدام اللغوي التي توسم بالخطأ والخروج عن القواعد. وهو ما عناه بعض الباحثين المعاصرين حينما قال : «كان الحمل على المعنى وسيلة دلالية بارعة ربطت بين بناء الجملة وبنيتها أو بين سطحها وعمقها في منهج النحاة العرب، وكشفت عن دور المعنى أو الدلالة في التعقيد النحوي، أيا

كان اتساع المعنى الذي يحمل عليه الكلام أو ضيقه، وبذلك يعد الحمل على المعنى وسيلة أكثر شمولاً من كل ما جأ إليه النحاة في منهجهم مثل التقدير والتأويل والإضمار أو الحذف لأنه وراء كل هذه الوسائل المختلفة، وهي جميعاً وسائل منهجية لتصحيح اللفظ المنطوق ليطابق المعنى المراد⁴⁶.

اتخذ ابن جنی مبدأ «الحمل على المعنى» أداة لتفعيل الصيغة اللغوية الموسومة بالشذوذ ومجافاة العرف ووسيلة لإغناء اللغة. إنه أداة تعليلية ووسيلة لتوسيع ظواهر اللغة غير المطردة مع القواعد المتعارف عليها. ويبدو أن ابن جنی قد استمد هذه الأداة التعليلية من أصحاب العربية أنفسهم؛ فقد «حكى الأصممي عن أبي عمرو قال: سمعت رجلًا من اليمن يقول: فلان لغوب، جاءته كتابي فاحتقرها. فقلت له: أنت قوله: جاءته كتابي قال: نعم، أليس بصحيفة؟ أفترأك تريد من أبي عمرو وطبقته وقد نظروا وتدربيوا وقادوا وتصرفاً أن يسمعوا أعرابياً جافياً غفلاً، يعلل هذا الموضوع بهذه العلة.. ولا يسلك فيه طريقة»⁴⁷.

نص ابن جنی في تخریجه للقراءات الشاذة، على أنه ينبغي لا يوصف شيء له وجه من العربية قائم وإن كان غيره أقوى منه بأنه غلط؛ فقد أقر بعض القراءات التي حكم عليها ابن مجاهد بالخطأ⁴⁸، كما أقر جملة من صور الاستعمال اللغوي في الشعر⁴⁹.

لاشك أن في التراكيب المعمولة على المعنى جوراً على قواعد الصحة اللغوية من حيث بناؤها الظاهري، غير أن التأويل قادر على ردها إلى النظام اللغوي. بل إنه يفلح في إظهار ما تنطوي عليه من قوة بلاغية وجمالية. هكذا يصير مفهوم «الحمل على المعنى» أداة تأويلية تكشف عن أبعاد المعنى الكامنة في التراكيب الموسومة بالضعف.

إذا كان «الحمل على المعنى» أداة تأويلية في منهج النحاة، كما رأينا سابقاً، فإن ابن جنی يراه مكوناً تعبيرياً في العربية «ورد به القرآن وفصيح الكلام منتشرًا ومنظوماً». ⁵⁰ وقد وصفه بأنه «بحر لا ينكش، ولا يفتح ولا يؤسّي ولا يغرس ولا يغضض»، ونبئ إلى أنه لا يستغني عن «قوة النظر ولطافة التأول». ⁵¹ أي إن الوقوف على صور «الحمل على المعنى» الواسعة في اللغة العربية يظل في حاجة إلى جهد ذهني بذله المتلقى.

ومع أن ابن جنی عدَّ صور «الحمل على المعنى» في باب خاص، إلا أنه في واقع الأمر، لم يستوف جميع صور هذا المبدأ النحوی، ذلك أن (باب في الاكتفاء بالسبب من المسبب والمسبب من السبب) يجوز إدراجه بسهولة في باب «الحمل على المعنى» حتى وإن ارتبطت صوره بمبحث الحذف فيما يرى ابن الأثير. ⁵²

ويمكن أن نصوغ مفهوم «الحمل على المعنى» في جملة من الصور اعتد بها ابن جنی وشغلت حيزاً مهما في تأويلاته البلاغية :

1-1-2

يتميز البناء اللغوي في الشعر بنزوعه إلى خرق قاعدة المطابقة التي يلتقطها أصل الكلام ، ذلك أن نسق العربية يتسع للخروج على قرينة المطابقة في الجنس والعدد استجابة لأغراض بلاغية وجمالية .

ففي الجنس يتم خرق قاعدة المطابقة بواسطة «تأنيث المذكر» و«تذكير المؤنث». وابن جنی يرى أن هذا النوع الأخير «واسع جداً لأنه ردف عن أصل. لكن تأنيث المذكر أذهب في التناكر والإغراب». ⁵³ وقد أورد مجموعة من الأمثلة الشعرية على خرق قاعدة المطابقة في الجنس. ⁵⁴

وقد تنزع لغة الشعر إلى خرق قاعدة المطابقة في العدد «فتتصور المعنى الواحد في الجماعة، والجماعة في الواحد». وقد انطلق ابن جنی في معالجته لهذا الأسلوب من الأساس اللغوي العاري من أي وظيفة بلاغية أو جمالية، لكن سرعان ما كشفت لنا تأويلاته عن الوجه البلاغي الذي تجاوزت به إطار النحو إلى آفاق البلاغة. فقد أورد بعض القراءات التي تحمل مبدأ خرق قاعدة المطابقة في العدد بواسطة إيقاع المفرد موقع الجمجم، الذي وصفه بأنه فاش في العربية. يقول عن قراءة «نم نخرجكم طفلا»: «أي أطفالاً : وحسن لفظ الواحد هنا، لأنه تصغير لشأن الإنسان وتحقيق أمره، فلاقى به ذكر الواحد لذلك، لقلته عن الجماعة، ولأن معناه أيضاً نخرج كل واحد منكم طفلا.. وهذا مما إذا سئل الناس عنه قالوا : وضع الواحد موضع الجماعة اتساعاً في اللغة وأنسوا حفظ المعنى ومقابلة اللفظ به، لتقوى دلالته عليه وتنتضم بالشبيه إليه»⁵⁵.

على الصعيد النحوي تفسر القراءة السابقة في ضوء مبدأ «الحمل على المعنى» أي إن الآية حملت صيغة (الطفل) على معناها، فجاز - من هنا - تقبلها في نسق اللغة، غير أن ابن جنی لم يقف عند هذا المستوى النحوي، بل مضى في تأويلها بلاغياً مقرراً بأن «الخرق» ينطوي على معنى يتمثل في تصغير قيمة الإنسان بالقياس إلى قدرة الله، وبهذا يكون اختيار الصيغ مرتبطاً بالغرض المراد تبليغه. ولم يخرج تأويله لقراءة «فدخلني في عبدي»⁵⁶ عن إطار تأويله السابق؛ فاستخدام المفرد في موضع الجماعة ليس مجرد اتساع في الكلام بل هو صورة بلاغية تنطوي على معنى يتمثل في أنه جعل عباده كالواحد لا خلاف بينهم في عبوديته.

إذا كان أسلوب خرق المطابقة في العدد كامناً في التعبير الأدبي للغة العربية، فإن الوظيفة البلاغية التي يضطلع بها في بعض السياقات تعلي في قيمته أو «تحسنه»⁵⁷ بلفظ ابن جنی نفسه.

تمثل تعدية الفعل بحرف آخر لتقمصه معناه، صورة أخرى من صور الحمل على المعنى . وقد قال عنه ابن جنني : «ومنه باب من هذه اللغة واسع لطيف طريف، وهو اتصال الفعل بحرف ليس مما يتعدى به، لأنَّه في معنى فعل يتعدى به»⁵⁸. يعد هذا الباب سمة أسلوبية في اللغة العربية، يستخدمها الشعراء وأهل الفصاحة في تعبيرهم الأدبي . وتقوم هذه السمة على العدول عن أصل اللغة المتمثل في الإجراء المستعمل حيث يعمد المتكلم إلى مخالفته باستعمال جديد.

وهنا يكون للمعنى دور في تشكيل البناء اللغوي ؛ فالفعل يتعدى بحرف فعل آخر لتضمنه معناه. وهذا الأسلوب فاش في الشعر والقرآن ؛ يقول ابن جنني عن قراءة : «وما يُخَدِّعونَ إِلَّا أَنفُسْهُمْ» : «حمله على المعنى، فأصرَّ له ما ينصلب، وذلك أن قولك : خدعت زيداً عن نفسه، يدخله معنى : انتقصته نفسه، وملكت عليه نفسه . وهذا من أشد وأدمنت مذاهب العربية ، وذلك أنه موضع يملأ المعنى فيه عنان الكلام فيأخذنه إليه ويصرفه بحسب ما يؤثره عليه، وجملته : أنه متى كان فعل من الأفعال في معنى فعل آخر، فكثيراً ما يجري أحدهما مجرى صاحبه، ليعدل في الاستعمال به إليه، وبختذلي في تصرفه حذو صاحبه، وإن كان طريق الاستعمال والعرف ضد مأخذة»⁵⁹.

يقرأ ابن جنني هنا أن تعدية الفعل بحرف فعل آخر تمثل خاصية من عصائرات العربية وإحدى سماتها الأسلوبية ؛ فالصيغة اللغوية تذعن للمعنى الذي يأخذها إليه بضرب من التغيير على خلاف العادة، والمعنى الذي تؤول إليه هنا هو المعنى المعجمي لا المعنى السياقي، الأمر الذي يهدى أن هذه الصورة من «الحمل على المعنى» تستمد جماليتها من العدول المحاصل فيها من غير أي تأثير من عنصر خارجي .

ومن صور الحمل على المعنى، ما يمكّنا الاصطلاح عليه بـ«العدول في إجراء المصدر»، وهو صورة تقوم على أن الاشتراك في المعنى يسوعن إسناد الفعل إلى مصدر ليس في لفظه، كقوله تعالى «وتبتئل إليه تبليلا»؛ فالالأصل في تبئل أن تقول: تبئلت تبليلا، فتبليلا محمول على معنى بتئل إليه تبليلا.^{٦٥}

يبدو إجراء المصدر على غير فعله، في الظاهر، عارياً من الصفة البلاغية، غير أن ابن جنبي الذي شاء استصفاء مظاهر الإبداع وخصائص التعبير الجمالي من البنية اللغوية وال نحوية، سيفلّح في الكشف عما ينطوي عليه من أبعاد أسلوبية.

إن إجراء المصدر على غير فعله، نوع من العدول في استعمال المصدر أو في إسناده إلى فعل في معناه، ولكنه ليس من لفظه. فالاشتراك في المعنى بين المصدر والفعل سمح بالجمع بينهما في علاقة إسنادية، كما سمح الاشتراك في المعنى بين الفعلين بـ^{التعدية} أحدهما بحرف الفعل الآخر. وهذا الضرب من الحمل على المعنى يتفاوت في درجة بلاغته وفق وضوحه أو خفائه ، على نحو ما يقرر ابن جنی في هذا النص :

.. جاؤوا بالمصدر فأجروه على غير فعله لما كان في معناه ؟ نحو قوله :

وَإِن شِئْتُمْ تَعَاوَذُنَا عِوَادًا

لما كان التعاود أن يعاود بعضهم بعضاً. وعليه جاء قوله :

ولپس بآن تبعا اتباعا

ومنه قول الله سبحانه : (وتبتَّل إِلَيْهِ تبَتِّلَا). وأصنع من هذا قول الهدلي :

ما إن يمتد الأرض إلا منكب منه وحرف الساق طي المحمل

فهذا على فعل ليس من لفظ هذا الفعل الظاهر ؛ الآتى أن معناه طُوي طي الحمل ؛ فتحمِل المصدر على فعل دلّ أول الكلام عليه. وهذا ظاهر^{٦١} .

4-1-2

يقول ابن جنی : وكلام العرب أكثره هكذا حملًا على المعنى، واكتفاء من السبب بالسبب وبالسبب من السبب^{٦٢}. هذه صورة أخرى من صور الحمل على المعنى، وهي مذهب^{٦٣} في العربية يقوم على مجموعة من الأساليب ستبلور ضمن مباحث خاصة في هيكل البلاغة. هكذا يمكننا ملاحظة مباحث الحذف والمجاز المرسل والكتابية قائمة في أمثلة هذا الباب من أبواب الحمل على المعنى.

لقد ذكر ابن جنی أمثلة يمكن النظر إليها من زاوية مبحث الحذف «من ذلك قول الله تعالى (إِنَّا قرَأْنَا الْقُرْآنَ فَاسْتَعْذَ بِاللَّهِ) وتأويله - والله أعلم - فإذا أردت قراءة القرآن ؛ فاكتفى بالسبب الذي هو القراءة من السبب الذي هو الإرادة»^{٦٤}. وأشار إلى أن هذه الصورة من الحمل على المعنى قد كثرت في باب الشرط وجوابه حتى كادت أن تكون إلى غير خاتمة^{٦٥}.

وقد وردت ضمن هذا العدد أمثلة صنفت فيما بعد في مبحث «المجاز المرسل» : أنسد أبو العباس :

ذِرِّ الْأَكْلِينَ الْمَاءَ ظُلْمًا ؛ فَمَا أَرَى يَنَالُونَ خَيْرًا بَغْدِ أَكْلِهِمُ الْمَاءَ
وقال : هؤلاء قوم كانوا يبيعون الماء، فيشترون بشمه ما يأكلون ؛
فقال : الأكلين الماء ؛ لأن ثمنه سبب أكلهم ما يأكلونه»^{٦٦}.

ومن أمثلة هذا الباب على الكتابية قول الشاعر :
قد عَلِمْتَ إِنْ لَمْ أَجِدْ مَعِيناً لَاخْلِطَنَّ بِالخَلْوَقِ طِينَا

وقول الآخر :

إني إذا ما خبّث نازٌ لمرملةٍ أُلْقى بأَزْفَعِ تَلَ رافعاً ناري

وقول الآخر :

يَا ناقَ ذاتَ التَّوْحُدِ وَالْعَنْيَقِ أَمَّا تَرِينَ وَضَعَ الطَّرِيقَ⁶⁷

فاختلاط الطين بالخلوق في المثال الأول كنایة عن قيام أمرأته للاستقاء معه، فاكتفى بذكر المسبب عن السبب. وفي المثال الثاني كنى الشاعر بتضاؤل النار وبروزها عن المنع والعطاء أو البخل والكرم، فاكتفى بذكر السبب عن المسبب. وفي المثال الثالث اكتفى الشاعر بذكر السبب الذي هو «رؤبة وضح الطريق» عن المسبب الذي يتمثل في الأمر بالسير. واضح من هذه الأبيات مفهوم الكنایة كما جاءت تحديداً عنها عند البلاغيين القدماء حيث يقول عنها السكاكي هي «ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزم له لينتقل من المذكور إلى المتروك»⁶⁸، ويقول عنها قدامة بن جعفر: «وهو أن يزيد دلالة على معنى من المعاني فلا يأتي باللفظ الدال على ذلك المعنى، بل بلطف يدل على معنى هو ردهه وتتابع له، فإذا دل على التابع أبان عن المتبع»⁶⁹.

هذه أظهر⁷⁰ صور الحمل على المعنى ذات الصلة بالتعبير الأدبي. فإذا كان بعضها يتميز بالعدول عن القاعدة الأصلية (خرق المطابقة) والعدول عن الاستعمال (تعديدة الفعل بحرف فعل آخر) وكان بعضها الآخر ينطوي على علاقة كنایة غير تصريحية ، فإنها جميعا تخضع لمبدأ عام عبر عنه ابن جنبي قائلاً : «واعلم أن العرب إذا حملت على المعنى لم تكدر تراجع اللفظ»⁷¹.

2-2 حكاية القول.

وقف النحويون على «حكاية القول» التي رأوها إحدى القضايا الإعرافية الخالصة، غير أن ذلك لم يمنع استشراف هذه المسألة النحوية

آفاق البلاغة على نحو ما يمكن أن يعاين ذلك في كتاب سيبويه⁷²، أو ما أشار إليه ابن جنی متفرقًا في مصنفاته.

يعد «أسلوب الحكاية»، أعني حكاية القول، ضربا من التداخل بين الكلام المباشر والكلام المحتكي. وهو يقوم على جملة من التنبيعات، نقتصر منها على ما ذكر ابن جنني في معالجته لهذا الأسلوب. قال الشاعر :

تَنَادُو بِالرَّحِيلِ غَدًا
وَفِي تَزْحِيلِهِمْ نَفْسِيٍّ .

يعقب ابن جنی⁷³ على هذا البيت بالإشارة إلى أن نصب «بالرحبيل» أو رفعه يجعلنا بإزاء «حكاية» تختفظ بالعبارة كما جاءت على لسان ناطقها، أما جرها فيؤذن بأن الشاعر قد ترجم العبارة ولم يؤدّها على حالها الأول. والتغيير قد يكون بواسطة الحركة الإعرابية، وقد يكون بواسطة فتح همزة (إن) الذي يؤذن هو أيضاً بأن المتكلّم قد ترجم القول أو أدى معناه للفظه. وقد وقف ابن جنی على قوله سبحانه في سورة القمر : «فَدُعَا رَبَّهُ أَنِي مَغْلُوبٌ فَأَنْتَ صَرِّ » قائلًا : «ليس واجباً أن يكون قد أدى هذا اللفظ عينه، بل قد يجوز أن يكون قال : قد غلبتُ، وأنا مغلوبٌ، وغلبتُ ياربٌ، ونحو ذلك. ولو كسر فقال : إنني مغلوبٌ، لكنه مُؤدياً للغرض ما قاله البتة محكيًا غير مُترَجمٌ»⁷⁴.

والحق أن ابن جنني كان يرى أن حكاية القول معنى للفظ لا انتتم بهاتين الوسائلتين فحسب، بل قد يدل عليهما سياق الحال مثل حكاية القرآن عن غير أصحاب العربية من سورة طه : «قالوا يا موسى إما أن تلقي وإما أن تكون أول من ألقى». يقول ابن جنني : «لو قيل : فهلاً قال : إما أن تلقي وإما أن نلقي، وما معنى هذا التطاول وبعد المأخذ؟ قيل فيه جوابان : أحدهما لفظي والآخر معنوي»⁷⁵. وبالنسبة إلى الجواب المعنوي، الذي

يراه تأويلاً أذهب في الصنعة، ماله من صلة بالمعنى البلاغي، فهو أنه لما أراد الله تعالى الإخبار عن قوة بأس السحر و «استطالتهم عند أنفسهم على موسى عليه السلام»، فقد جاءت العبارة المسندة إليهم «أتم وأدق» من اللفظ الذي أستندوه إليه. ويجيب ابن جني على اعتراف مفترض، مفاده أن السحرة الذين لم يكونوا من أصحاب العربية لم تبلغ بهم درجة الفصاحة والبلاغة هذا المبلغ في التعبير عن أنفسهم، قائلاً : «الاتعلم أن جميع ما ورد في القرآن حكاية من غير أهل اللسان من القرون الخالية إنما هو مفهوم عن معانيهم وليس بحقيقة ألفاظهم»⁷⁶.

في هذا المثال الذي لا يحمل مؤشراً لفظياً على أن الحكاية تمت بتغيير صورة القول، ينوب عنه المقام في الدلالة عن هذا التغيير. واللافت للنظر في تأويل ابن جني، هو ما ينطوي عليه أسلوب الحكاية من دلالة بلاغية وجمالية؛ فقد أضاف الله سبحانه وتعالى، في الآية المذكورة، أسلوبه على الكلام الحكى لأداء الوظيفة البلاغية المنشودة.

إن التداخل بين الكلام المباشر والكلام الحكى يمثل أحد أساليب العربية في التعبير. وقد لاحظ ابن جني أن حكاية القول، التي تنطوي على لون من التغيير وإعادة الصياغة للعبارة المباشرة، تفضي إلى نتائج بلاغية وجمالية؛ فالمتكلم، الذي يعمد إلى ترجمة العبارة الأصلية إلى كلامه الحكى، يتلوى من هذا الإجراء تشكيل معنى دقيق أو صوغ حلبة فنية، كما بين ذلك المثال السابق.

وهناك صورة لهذا الأسلوب لا يظهر فيها لفظ القول أو ما شابهه من ألفاظ الحكاية : «ادعا» و «نادي» وغيرها. وهي مع ذلك، تقوم على إدماج كلامين دون أن يكون هناك تحويل للكلام المباشر. يقول ابن جني في هذا الصدد : «فاما قول الله سبحانه (وأرسلناه إلى مائة ألف

ويزيدون) .. هذا كلام خرج حكاية من الله عز وجل لقول المخلوقين. وتأويله عند أهل النظر : وأرسلناه إلى جمع لورأيتموهم لقلتم أنتم فيهم : هؤلاء مائة ألف أو يزيدون. ومثله ما مخرجه منه تعالى على الحكاية قوله (ذق إنك أنت العزيز الكريم) وإنما هو في الحقيقة الذليل المها، لكن معناه : ذق إنك أنت الذي كان يقال له العزيز الكريم..⁷⁷.

يبت هذا المثال أن أسلوب الحكاية لا يرتبط بالضرورة بفعل « قال » أو ما كان من وادي هذه الكلمة، وهو ما يكشف عن أسرار هذا الأسلوب وفائدة الانتفاع به في الوقوف على جماليات اللغة العربية شعراً ونثراً.

لم تكن « حكاية القول » التي أثيرت في سياق نحوى، سوى خاصية من خصائص اللغة العربية أو أحد أساليبها التي تتجاوز بها نطاق التوصيل الإخباري إلى مستوى الإبداع الجمالي الذي كان الشعر والقرآن الكريم ميدانين له.

3-2 وصف حال المتكلم.

ينوب وصف حال المتكلم عن المشاهدة ؛ إنه ضرب من الإشارة اللغوية لإفاده حال المتكلم عند حكاية القول، وهو أسلوب شاع في الكتابة المسرحية والقصصية الحديثة، وذلك لوضع القارئ في المشهد المنقول بواقعية إمعاناً في التأثير البلاغي.

ومن الوظائف التي يضطلع بها، رفعه للبس عن الكلام ودفعه التوهם أو الظن الخاطئ عن السامع. مثال ذلك قول الشاعر :

فُلْنَا لَهَا قَفِي لَنَا قَالَتْ قَاف⁷⁸

ففي هذا المثال لأندربي إن كان الجواب يفيد أنها أرادت « وقفت » أو « توقفت » أم أنها أرادت التعجب منه « قفي لنا ! أي يقول لي : قفي لنا : متعجبة منه ». ولو كان الشاعر قد وصف حالها، فقال مع قوله : « قالت

قاف» : «وأمسكت بزمام بعيরها» أو «عاجته علينا» لكان أدل على أنها أرادت : «وقفت».

وقد تكون فائدة هذا الأسلوب في تمثيل الصورة وتجسيدها على نحو تقصير عنده العبارة المستغنية عنه، وذلك لأجل تقوية المعنى وتدعم التأثير. مثال ذلك قول الشاعر :

تقول - وصَكَتْ وجهَهَا بِيَمِينِهَا - أَبْعَلَتِي هَذَا بِالرَّحْمِيَّةِ المُتَقَاعِسِ.

فلو قال حاكيا عنها : أَبْعَلَتِي هَذَا بِالرَّحْمِيَّةِ المُتَقَاعِسِ - من غير أن يذكر صك الوجه - لأعلمنا بذلك أنها كانت متعجبة منكرة، لكنه لما حكى الحال فقال : (وصَكَتْ وجهَهَا) عُلِمَ بذلك قوَّةِ إنكارها، وتعاظم الصورة لها. هذا مع أنك سامع لحكاية الحال، غير مشاهد لها.. ولو لم ينقل إلينا هذا الشاعر حال هذه المرأة بقوله : وصَكَتْ وجهَهَا، لم تعرف به حقيقة تعاظم الأمر لها..⁷⁹.

إن وصف الحال ونقله للسامع أسلوبان يلوذ بهما الشعراء لأغراض بلاغية واضحة في الأمثلة التي ساقها ابن جنني. وربما كان هذان الأسلوبان أقرب إلى الاعتراض من الناحية النحوية، غير أن ابن جنني لم يتطرق إليهما من هذا الباب. ولعل أن يكون في وقوعه على أسلوب «وصف حال المتكلم» لون من الاستشراف قد يعن ل نحو لابي الحسن لا يبحث في قضايا الإعراب بقدر ما يرنو إلى أصول هذه اللغة العربية التي شغف بها.

4-2 التجاور.

ومن المفاهيم اللغوية والنحوية التي استشرق بها ابن جنني آفاق البلاغة، مفهوم «الجوار» الذي ظل عند غيره ذا صلة وطيدة بقضايا النحو الخالصة ولم يكن ليغضي البحث فيه إلى نتائج جمالية ينتفع بها الدرس

البلاغي. هكذا تحدثوا عن تجاور الألفاظ الذي رأوه علة في تفسير الجرف في الصفة، وكان موضعها الرفع في قولهم «هذا جُحْرٌ ضُبٌّ خَرِبٌ».

إن الجوار الذي لفت نظر ابن جنني، نوعان؛ النوع الأول يمكن تسميته بالتجاور الزمني والنوع الثاني بالتجاور المكاني، وهذا الجوار الذي خاض فيه ابن جنني، هو ضرب من العلاقة المجازية في التركيب اللغوي.

يقول عن التجاور الزمني : «وأما تجاور الأحوال فهو غريب. وذلك أنهم لتجاوز الأزمنة ما يعمل في بعضها ظرفاً مالم يقع فيه من الفعل، وإنما وقع فيما يليه، نحو قولهم : أحسنت إليه إذ أطاعني، وأنت لم تحسن إليه في أول وقت الطاعة، وإنما أحسنت إليه في ثاني ذلك.. لكنه لما تقارب الزمانان ، وتجاوز الحالان في الطاعة والإحسان.. صار كأنهما وقعا في زمان واحد.. ولما اطرد هذا في كلامهم.. تجاوزوه واتسعوا إلى ماتناءت حالاه وتغاوت زماناه..

وعلى هذا يتوجه عندي قول الله -سبحانه- : (ولن يَنْفَعُكُمُ الْيَوْمَ إِذْ ظَلَمْتُمْ أَنْكُمْ فِي الْعَذَابِ مُشْتَرِكُونَ) وذلك أن تجعل (إذ) بدلاً من قوله (اليوم)، والإبقيت بلا ناصب. وجاز إيدال (إذ) وهو ماض في الدنيا- من قوله : ((اليوم)) وهو حيئته حاضر في الآخرة، لما كان عدم الانتفاع بالاشتراك في العذاب إنما هو مستحب عن الظلم، وكانت أيضاً الآخرة تلي الدنيا بلا وقفه ولا فصل، صار الوقنان على تباينهما وتناقضهما كالوقتين المفترتين.. نحو أحسنت إليه إذ شكرني..⁸⁰.

ويقول عن التجاور المكاني : «.. وقد مرّ شيء من هذا النحو في المكان ؟ قال :

وَهُمْ إِذَا الْخَيْلُ جَالُوا فِي كَوَافِيهَا

إنما يجول الراكب في صهوة الفرس لا في كاثبته، لكنهما لما تجاورا
جرياً مجرى الجزء الواحد»⁸¹.

واضح إذن أن البنية اللغوية تحمل في ذاتها إمكانيات الإبداع وتجاوز
أي نظام من القواعد المجردة والثابتة. هكذا تواجهنا تراكيب تقوم على
علاقات مجازية؛ فتجاوز الأزمنة قد يمنع تركيباً مخالفاللقاعدة العقلية، كما
أن تجاور الأمكنة قد يولد تركيباً مجازياً مخالفاللنحوذ اللغوي المنطقي.
ولعل هذا أن يكشف عما يموج داخل اللغة من حركة وغاء وإبداع.

يكشف الجوار، بهذه المفهوم، الطاقة المجازية الكامنة في اللغة العربية.
فالشاعر يجد نفسه إذن في مواجهة نسق لغوي يقوم على علاقات غير
حقيقية. يتعامل مع مادة مشكلة تشكيلًا جمالياً، وبنذلك فهو مطالب بأن
يقدم صياغته الخاصة، مستمراً ما تمنحه اللغة من إمكانات تعبيرية.

إن اللغة نسق تعابيري جمالي يحتوي على الاستعارات والكتنائيات
وصور المجاز الأخرى. وإذا يواجه الشاعر هذا النسق، فإنه يعتمد إلى
الانتفاع به واستغلال إمكاناته الغنية إلى أبعد الحدود، وبالشكل الذي
يضمن له الخصوصية والتفرد. فهل يعني هذا أن إبداع الشاعر يتوقف على
الروعي بأسرار اللغة وإدراك إمكاناتها؟ وهل تملك هذه اللغة بعقريتها
وعظمتها سلطاناً على الشاعر فلا يملك إلا الخضوع لها؟

لقد قام النظر اللغوي والنحوي، عند ابن جني، على اعتبار اللغة
نسقاً إبداعياً لا يملك الشاعر إزاءه سوى الكشف عنه واستخراجه. وفي
ذلك تكمن شجاعته، التي هي في الأصل، شجاعة هذه اللغة التي ينبغي
الفقه بأسرارها.

إن ما عرضنا له أعلاه من مفهومات نحوية، يظهر ما تختزنه العلاقات
النحوية من طاقة أسلوبية وبلاغية؛ فقد كشف ابن جني عمما تتطوّي عليه

بعض الاستخدامات اللغوية من أبعاد جمالية، وهو بذلك قد وضع اليد على أمرين :

أولهما، أنه قد تنبه إلى جملة من صور الاستخدام اللغوي التحوي التي لم يحصل بها علماء البلاغة، على الرغم مما تحتوي عليه من طاقة بلاغية وأسلوبية تجعلها وثيقة الصلة بطبيعة المحتوى البلاغي.

الأمر الثاني يتمثل في أن وعيه بالأسرار الجمالية للاستعمالات اللغوية التحوية، أشرف به على اعتبار اللغة نسقاً تعبيرياً جمالياً في ذاته.

* * *

ارتبط التفكير البلاغي العربي بأصول النحو، غير أن الذي نروم التنبية عليه، هو أن البلاغة التي نتحدث عنها، نمط من النبذة، كغيرها في أحضان التحوي في صورته الأولى عندما كان موصولاً بالبحث في خصائص العربية. هكذا كان لنظر ابن جنبي في جملة من المقومات الصوتية والصرفية والتركيبية، أن أفضى به إلى الكشف عما تحمله من إمكانات أسلوبية تقلل خصائص هذه اللغة في التعبير البلاغي والجمالي. وبناء عليه لم يكن ما انتهت إليه بلاغة الشعر من مقومات سوى امتداد للتفكير في الخصائص الجمالية للغة العربية.

هذا لا يعني أن الشعر باعتباره جنساً أدبياً متميزة يسهم في صياغة مقولات البلاغة ومفهوماتها، ولكن الذي يعنيه في هذا المقام، أن النظر في مقومات الشعر، كان جزءاً من التفكير العام في الخصائص الجمالية للغة العربية، ولم يستقل بنفسه حتى يمنحنا بلاغة شعرية بالمفهوم الدقيق الذي تفترضه نظرية الأدب الحديثة. ومع ذلك فإن ابن جنبي كان واعياً بخصوصية الشعر. من هنا ارتباط تفكيره البلاغي بهذا الجنس التعبيري .

هوامش الفصل الثالث

- 1 - الخصائص، ج 1 (ص: 49).
- 2 - نفسه (ص: 91).
- 3 - سر صناعة الإعراب، ج 2 (ص: 814-816).
- 4 - الخصائص، ج 1 (ص: 55).
- 5 - نفسه ، ج II (ص: 227).
- 6 - سر الفصاحة (ص: 64).
- 7 - نفسه (ص: 65-64).
- 8 - نفسه (ص: 88-87).
- 9 - منهاج البلاغة، (ص: 222-223).
- 10- إبراهيم أتيس ، موسيقى الشعر (ص: 28).
- 11- الخصائص، ج II (ص: 154).
- 12 - نفسه، ج I (ص: 66).
- 13 - رولان بارت ، مبادئ في علم الأدبة (ص: 71) kerbrat Orecchioni, la connotation(p: 32).
- 14- أنظر : (93).
- 15 - دور الكلمة في اللغة(ص: 18).
- 16 - مبادئ النقد الأدبي (ص: 181-192).
- 17- أنظر : La connotation(p: 35).
- Molino(Jean) et Joëlle Tamine. Introduction à l'analyse linguistique de la poésie - (p: 57).
وانظر محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري (ص: 36).
- 19 - أنظر : مولينو، مرجع سابق.
- 20 - أنظر : مقدمة كتابه «بنية النص الشعري» التي كتبها (بارتون جونسون) وقام بترجمتها إلى العربية سيد البحراوي : مجلة الفكر العربي، عدد 52 . 1982 .
- 21- أنظر : نظرية المنهج الشكلي (ص: 38).
- 22- الخصائص، ج II (ص: 157).
- 23- المخاطرات (ص: 81) والخصائص، ج II (ص: 157 و 158 و 160 و 162) والمحتسب ج II. ص: (55) و (140) و (205).

24- الخصائص ، ج II (ص: 153-152)
 25- الكتاب ، ج IV (ص: 65-64) وأنظر أيضاً (ص: 75)
 26- عبد الحكيم راضي ، نظرية اللغة في النقد العربي (ص: 265)
 27- الخصائص ، ج II (ص: 158-157)
 28- نفسه (ص: 146)
 29- الخطيب ، ج II (ص: 211)
 30- الخطيب ، ج I (ص: 259-258)
 31- نفسه ، ج II (ص: 211-210)
 32- إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية (ص: 154)
 33- الخصائص ، ج III (ص: 125-124)
 34- نفسه (ص: 129-128)
 35- الخطيب ، ج II (ص: 209)
 36- نفسه (ص: 6)
 37- نفسه (ص: 167)
 38- الخصائص ، ج II (ص: 134)
 39- سر صناعة الإعراب ، ج I (ص: 37)
 40- نفسه (ص: 17-16)
 41- الخصائص ، ج II (ص: 139)
 42- نفسه (ص: 135-134)
 43- نفسه (ص: 17-14)
 44- الخطيب ، ج II (ص: 168)
 45- سر صناعة الإعراب ، ج I (ص: 17)
 46- محمد حماسة عبد اللطيف ، التحو والدلالة (ص: 161-160)
 47- الخصائص ، ج I (ص: 250)
 48- الخطيب ، ج I (ص: 236)
 49- الفسر ، ج I (ص: 289) والخصائص ، ج II (ص: 423 و 424 و 431 و 432 و 433)
 50- الخصائص ، ج II (ص: 411)
 51- نفسه (ص: 435)
 52- المثل السائر ، ج II (ص: 272)
 53- الخصائص ، ج II (ص: 415)
 54- نفسه (ص: 411 و 412 و 415 و 416)

55- المحتسب ، ج II (ص: 267)

56- نفسه (ص: 361) وأيضاً (ص: 266) وانظر : الفسر، ج II (ص: 237) والخصائص ، ج II (ص: 422)

57- المحتسب ، ج I (ص: 202)

58- الخصائص ، ج II (ص: 435)

59- المحتسب ، ج I (ص: 52) وانظر أيضاً : الخصائص ، ج II (ص: 184)

60- أنظر لسان العرب ، ابن مظفر ، مادة : بيل (ص: 207) المجلد الأول . دار المعارف.

61- الخصائص ، ج II (ص: 309)

62- الخاطريات (ص: 30)

63- نفسه (ص: 121)

64- الخصائص ، ج III (ص: 173) وانظر : الخاطريات (ص: 30 و 120)

65- الخاطريات (ص: 121)

66- الخصائص ، ج III (ص: 176)

67- نفسه (ص: 173 و 176)

68- مفتاح العلوم (ص: 189)

69- نقد الشعر (ص: 156-155)

70- هناك صور أخرى عرضناها في مباحث متفرقة من هذه الدراسة مثل باب الفروق والفصول الذي تقلب عليه خاصية التقديم والتأخير.

71- الخصائص ، ج II (ص: 420)

72- تعرض شكري عياد في كتابه «اللغة والإبداع» إلى أسلوب الحكاية عند سببيوه. (ص: 114-113)

73- الخاطريات (ص: 137) وانظر أيضاً : الفسر، ج I (ص: 211-212)

74- الخاطريات (ص: 137)

75- نفسه (ص: 119)

76- نفسه.

77- الخصائص ، ج II (ص: 461)

78- نفسه ، ج I (ص: 247)

79- نفسه (ص: 246-247)

80- الخصائص ، ج III (ص: 224-222)

81- نفسه (ص: 227)

القسم الثاني

أصول البلاغة وسماتها

يمكنكم تحميل المزيد من الكتب الرائعة والحصرية
بحجم خفيف جدا على مكتبة جديد بدمج

<https://jadidpdf.com>

<https://jadidpdf.com>

الفصل الأول

شجاعة العربية و الجنس الشعر

الشعر و مفهوم الشجاعة.

يسعى هذا الفصل في المقام الأول، إلى استخلاص أحد أصول التفكير البلاغي في الشعر عند ابن جنی. فهو إذن امتداد و تطوير لما سبق طرحة في القسم الأول. غير أنها إذا كنا معنيين هناك بإظهار القوة الإبداعية للغة العربية و خصائصها في التعبير الجمالي، فإننا سنعني هنا بأحد أنجاس، القول التي تتجلى فيها هذه القوة الإبداعية على نحو تميز وأشد كثافة. ولن يكون هذا الجنس. سوى الشعر الذي يسطر سلطته الجمالية - كما قلنا سابقاً¹ - على مساحة تفكيرنا البلاغي منذ النشأة.

إن القول بجمالية اللغة العربية الذي قمنا بتحليله أعلاه، لم يكن الغرض منه سوى إظهار أن التفكير البلاغي في الشعر عند ابن جنی، يقع في قلب تفكيره العام في خصائص جمالية العربية، باعتبارها اللغة تحمل إمكانات إبداعية في ذاتها، وهذا من شأنه أن يعين على ضبط العلاقة بين الشعر واللغة ، وتقديم رؤية أوضح لطبيعة تعامل الشاعر مع أداته الأولى .

إن القول بخصوصية الشعر لا يعني نفي الإبداع عن غيره من أنجاس القول وعلى رأسها اللغة الطبيعية بوصفها نتابجا جماعيا ؛ فقد اتضح لنا الآن أن هذه اللغة تملك من خصائص الإبداع ما يجعلها مادة غنية يرجع

إليها الشاعر في نظمه. إن الخصوصية التي تغشا إظهارها، ليست من قبيل المخالفة المطلقة بقدر ما هي لون من الامتداد أو التفاعل القائم على الاختيار وفق مقتضيات الجنس الذي يتدخل في تحديد طبيعة العلاقة بين إبداع المتكلم واللغة التي تستردد منها. والشعر جنس أدبي له مكوناته التي توجه الشاعر وتحكم في طرق تعامله مع اللغة. هذه حقيقة نقدية استقرت في ثقافتنا الأدبية المعاصرة وأصبحت من البدويات التي لا تثير جدلاً. ولكن قد يكون تأصيل هذه الفكرة ضرباً من التعسف في القراءة وهو ما حذرنا أنفسنا منه.

والحق أنه يصعب القول إن ابن جني – وربما حتى غيره من القدماء – فكر في الجنس الأدبي على نحو ما تقتضي ذلك نظريات النقد الحديث؛ فلم يكن هذا الإشكال جزءاً من تفكيره البلاغي. غير أنها من منظور آخر نرى أن هناك إطاراً معرفياً إنسانياً متعالياً، ترتد إليه مجموعة من الأفكار، وإن اختللت في صيغها وأبعادها ودرجة تعقيدها. على هذا النحو يجوز لنا أن نرى في تراث ابن جني جانباً من التفكير في علاقة الشعر باللغة في مستوياتها الصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية، وإن لم يستشرف المستويات العليا مثل الأسلوب والمذهب والنصل. وغايتنا نحن هنا، ضبط هذه العلاقة حتى نتمكن من إعادة صياغة أصول تفكير ابن جني البلاغي.

تفصح قراءة متأنية في تراث ابن جني عن مكانة الشعر ودوره في صياغة المفهومات التي ارتكز عليها تصوره البلاغي. وستصبح هذه المفهومات أصولاً محددة لإطار تفكيره البلاغي. والمقصود بالإطار هنا، استصحاب الأسس التي توجه نظره إلى الشعر باعتباره كيفية خاصة في التعامل مع اللغة. وهذا الإطار ضروري لأجل تحديد طبيعة الرؤية الجمالية للشعر عند ابن جني، وهو ما سيعينا على استخلاص المعايير التي صدر عنها في تأويلاته البلاغية.

إننا على الرغم من إيماننا بأن البلاغة القديمة لم تتعامل مع النص في وحدته البنائية، ولم تقدم –بعاً لذلك– تصوراً واضحاً عن «الظاهرة الأسلوبية»²، فإننا نرى أن اهتمام ابن جني بمجموعة من السمات البلاغية التي تقوم بها صناعة الشعر؛ ذلك الاهتمام، الذي تجاوز –كما رأينا في القسم الأول³ – ما احتشدت به مصنفات علم البلاغة من فنون البديع، ليس من قبيل الاستقصاء أو التصنيف، بل هو اهتمام وارد في سياق نزوع نحو صياغة بعض المفاهيم ذات الطابع الكلمي؛ فقد كان ابن جني يتقصى في اللغة دلائل الحكمة والصنعة حيث تحضّت تأوياته عن بعض الأفكار المخوّرة الصالحة لكي تصبح أصولاً بلاغية. ولعل مفهوم «الشجاعة» أن يكون الأصل البلاغي المخوري الذي يستوعب بقية الأفكار.

لقد أفرزنا سابقاً بأن مفهوم «شجاعة العربية» يمثل طاقة اللغة في توليد الإمكانيات التعبيرية وخلق استعمالات تتجاوز مبرونتها واتساعها كل القوالب الثابتة للنظام اللغوي المجرد. وإذا كان قد ربطنا بين مفهوم الشجاعة والقوة الإبداعية الكامنة في نسق العربية، فإن لهذا المفهوم أوثق الصلة بجماليات الشعر الذي يتميز نسقه اللغوي بهذه الطاقة الإبداعية المتمثلة في الصراع بين النظام اللغوي بقواعدة الأصلية المجردة والشعر بمعانٍه وإيقاعٍ. ويؤثر ابن جني وصف هذا الصراع بالشجاعة، لما كان الشاعر يقتصر أسوار اللغة بقواعدها المتمكنة إذ لا يسلطه الشعر وقوته التي لا تندعن للضغوط. إن الشعر، في تصوره، لا يجور على اللغة بنظام قواعدها الصرفية والتحوية والدلالية جهلاً بها، وإنما وصف بالشجاعة مثلاً لا يوصف بها من يخوض غمار الحرب أعزل وهو جاهل بعاقبة صنيعه. إن صفة الشجاعة مشروطة بالمعرفة؛ فالطفل الذي يداعب الحياة لا يمكن إلا أن يكون جاهلاً بخطورتها. ومن المؤكد أنها ستسبب له الذعر حينما يقف على حقيقتها.

ترتبط الشجاعة في جوهرها بالقدرة والحرية. ولا تكون القدرة والحرية حقيقتين إلا مع وجود شرط ضروري هو المعرفة؛ فمتي حصل العلم بالشيء، كانت القدرة والحرية في التعامل مع هذا الشيء ذات مغزى إنساني. فالمتكلم الجاهل بقواعد اللغة لا يمكن أن تحصل له هاتان الصفتان في تعامله مع اللغة، وإنما ينبع استخدام اللغوي بهما -وهما شرطان في حصول الشجاعة- مع العلم والمعرفة. على هذا التحわり اسم شعر المتنبي بالشجاعة في نظر ابن جني؛ فهو «وإن كان في بعض ألفاظه تعسف عن القصد في صناعة الإعراب من ارتكاب شاذ وحمل على نادره، فعن غير جهل كان منه ولا قصور عن اختيار الوجه الأعرف له. من هنا تثبت قوم لا درية لهم بالعربية بأشياء من ظاهر لفظه، إذ لم تكن لهم خبرة بدخلية أمره».⁴

ولعل القدرة على الاختيار، أسمى ما يمثل حرية الشاعر وشجاعته. ولا يكون الاختيار حمكنا إلا مع وجود أكثر من صيغة للتعبير. ويوصف الاختيار بالشجاعة عندما يلجأ المتكلم إلى صيغة تعبيرية يكون غيرها أقوى في القياس وأكثر موافقة لظاهر الكلام؛ هكذا نجد أن المبدأ الذي تقوم عليه مجموعة من مقومات البلاغة، متمثلًا في «الشجاعة»؛ فأسلوب الالتفات، يمثل عدولًا عن الصيغة التي يقتضيها ظاهر الكلام إلى صيغة مخالفة للنحو. فهو بالنسبة إلى ابن جني ضرب «من الانحرافات في صناعة الشعر»⁵ وصفها بالشجاعة، كما أن الحذف لا يصبح أسلوبًا إلا إذا جرى الاختيار على خلاف مقتضيات الظاهر، أي أن يحذف المتكلم ما لم يتم الكلام إلا به بحيث يحصل تعارض بين نظام الكلام وحرية المتكلم. أما إذا لم يحصل هذا التصادم فلن يكون الحذف سمة أسلوبية تجسد «الشجاعة». ولأنجل هذا استبعد ابن جني الحديث عن الحذف الذي لا يحمل فعل الشجاعة الخلاق.⁶

يبدو أن مفهوم الشجاعة الذي صاغه ابن جني للتعبير عن الحرية التي يتميز بها الشعر في التصرف والاختيار، سيمتد ليصير مبدأ تخضع له مجموعة من مقومات البلاغة في تكوينها الجمالي. وبناء عليه يغدو مفهوم الشجاعة معياراً جمالياً لتقدير الشعر أو تحديد سماته الأسلوبية. غير أنه ينبغي التنبيه على أن هذا المعيار ليس سائباً أو مبتدلاً غير مقيد بضوابط توسيعه وتجعله قيمة جمالية. ولقد أدرك ابن جني أن الاجراء على اللغة في أقصى الأحوال عيناً مثل ظواهر الضرورة الشعرية ليس في حقيقة الأمر، إذا ما نظر إليه من زاوية الطبيعة الخاصة والمتميزة للشعر، سوى الامتثال لمقتضيات هذا الجنس الأدبي. وبهذا يتحول ما وصف من زاوية النظام اللغوي المجرد بأنه «جور» إلى «شجاعة»، أي عوض النظر إلى الشعر من خارجه، يكون من الأولى النظر إليه من الداخل. ولعل ذلك يتمحض عن رؤية نقدية إيجابية تدفع عن الشعر ما أقصى به من نعوت سلبية في النظرية الأسلوبية الحديثة التي يبدو أنها آثرت أن تضع ثنائية صارمة بين لغة الشعر واللغة العادية. من هنا ظهر فيض من المصطلحات لوصف المعيار الفارق بين هذين المستويين في اللغة ، وذلك من قبيل «الانحراف» أو «الاتهاك» و«الخرق» وغيرها من المصطلحات التي يبدو أنها تختلف عن مفهوم الشجاعة.

يقرينا ابن جني من مفهوم الشجاعة في نص يقول فيه : «فمني رأيت الشاعر قد ارتكب مثل هذه الضرورات على قبحها، وانحراف الأصول بها، فاعلم أن ذلك على ما جحشمه منه وإن دلّ من وجهه على جزره وتعسفة فإنه من وجه آخر مؤذن بصياله وتخمّطه، وليس بقاطع دليل على ضعف لغته ، ولا قصوره عن اختياره الوجه الناطق بفصاحته. بل متله في ذلك عندي مثل مجرري الجمود بلا جام ، ووارد الحرب الضروس حاسراً من غير احتشام. فهو وإن كان ملوماً في عنقه وتهالكه،

فإن مشهود له بشجاعته وفيض مُنْتَهٍ، ألا تراه لا يجهل أن لو تكفر في سلاحه، أو أعصم بلجام جواده، لكن أقرب إلى النجاة، وأبعد عن الملحة؛ لكنه جسم ما جسمه على علمه بما يعقب اقتحامٌ مثله، إذ لا بقوة طبعه، ودلالة على شهامة نفسه⁷.

إن «الشجاعة» نوع من الاختيار الأسلوبين، إنه الاختيار المخالف للأصل القاعدة أو لمقتضى ظاهر الكلام. وهذه الشجاعة ليست «خرقاً» لقواعد اللغة، ذلك أن «الشعر موضع اضطرار، موقف اعتذار، وكثيراً ما يحرّف فيه الكلم عن أبنته وتحال فيه المثل عن أوضاع صيغها لأجله»⁸. فللشعر إذن ماهية خاصة تقضي إعادة النظر في المقاييس والأحكام والنعمات. من هنا كان الوصف بالشجاعة يتفق مع الرؤية الجمالية التي لانتظر من زاوية المخالفة بل من منظور يسعى إلى ضبط الخصائص الذاتية للظاهرة.

إن الشعر في منظور ابن جني «موقف فسحة وعدّر»، وهو يتسع للقياس والتصرف والإقدام والارتجال⁹، اتساعه لمجافاة الأخلاق والأعراف المتفق على مراعاتها، واتساعه أيضاً لتقبل التصورات المجافية لحدود الواقع والمنطق. فقد عقب ابن جني على قول المتبنّي، الذي جافي السلوك الديني القويم، بما نصبه :

وأبهز آيات التّهامي أنه أبوك وأجدى مالكُم من مَنَاقِبٍ

«يريد (بالتهمي) النبي صلى الله عليه وسلم، وقد أكثر الناس القول في هذا البيت، وهو في الجملة شبيع الظاهر، وقد كان يتعسف في الاحتجاج له والاعتذار منه بما لست أراه مقنعاً، فأضررت عن ذكره، ومع ذلك فليس الأراء والاعتقادات في الدين مما يقدح في جودة الشعر وردّاته، لأن كلام منفرد من صاحبه»¹⁰.

لاترتبط القيمة الجمالية في الشعر بالأراء والاعتقادات ؛ فالمعاني، كما قال قدامة بن جعفر « كلها معرضة للشاعر، وله أن يتكلم منها، فيما أحب وأثر، من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الم موضوعة، والشعر فيها كالصورة »¹¹. هكذا يحدد قدامة، الذي عاصر ابن جنی، معيار جمالية الشعر بعزل عن أي ارتباط بالأخلاق ؟ فللشعر ماهية خاصة به لا تتحدد بقواعد المنطق الخلقي « وليس فحاشة المعنى في نفسه مما يزيل جودة الشعر فيه »¹². ويدوأن صدی هذا المبدأ النقدي الواضح عند ابن جنی وقدامة، كان بينما عند صاحب « الوساطة » الذي أعلن بالفاظ صريحة « والدين بعزل عن الشعر ». ،

إن أهمية هذا المبدأ النقدي، بالنسبة إلى دراستنا، تمثل في انسجامه مع مفهوم « الشجاعة » وبيان ذلك أن الشاعر الذي لا يجهل أن في اختياره الوجه الناطق بخلقته الدينی نجاته وسلامته، يجشم نفسه ما يجشم وهو يعلم ما قد يترتب على عنقه، إدلاً بشجاعته وكأنه لم يخرق قاعدة خلقية. إن الوعي بما هي الضرورة للشاعر العبث بقواعد المنطق الخلقي التي تحكم سلوك الناس في مجتمع ما. يقول ابن جنی عن بيت آخر للمتنبي :

وإذا مدحتَ فلَا تكتسب رِفعةَ للشَّاكِرِينَ عَلَى إِلَهِ ثَنَاءٍ
« ضربه مثلاً وبالغ فيه، وقول الشاعر مفتر ... »¹³

وبصرف النظر عما يشير إليه هذا النص من ضرورة الفصل في الشعر بين « المادة » وما يقع في هذه المادة من « صورة » أو « تخيل » كما عبر حازم القرطاجي فيما بعد : « الشعر لا يعتبر فيه المادة بل ما يقع في المادة من تخيل »¹⁴. أي على الرغم من إشارة النص إلى هذا الإشكال

النقدى، فإن له علاقة بفكرة نقدية أخرى لا تقل عنها أهمية، وكلاهما يرتبط بعالية الشعر، وتمثل هذه الفكرة في طبيعة العلاقة بين التصوير الشعري وما يسميه حازم بـ«الأشياء الموجودة في الأعيان»¹⁵، أو الواقع الخارجى المتفق مع قواعد المنطق. فالشعر بطبيعته الخاصة قد لا يلتزم بتمثل هذه الأشياء المعيشية تمثيلاً حقيقياً، ولأجل ذلك كان المذهب الغلو أنصار فى تراثنا النقدى والبلاغى، وتشعبت حوله مناقشات خصبة. ويدوأن ابن جنى الذى فصل بين الشعر والأخلاق كما فصل، من قبل، بينه وبين نسق القواعد النحوية المجردة، يفصل هنا بين منطق الشعر ومنطق الواقع ليهىء بذلك السبيل لتقدير الشعر بمعاييره الخاصة.

وأما قوله «ضرره مثلاً» فإنه تفسير وتسويف لما جاء عليه البيت من تصوير قائم على التجوز في المبالغة، حيث إن طبيعة المثل تحتمل هذا المعنى. ولعل قدامة بن جعفر أن يقربنا مما يعنیه ابن جنى؟ فقد نص في حديثه عن الغلو : «وكذا كل غال مفترط في الغلو إذا أتى بما يخرج عن الموجود فإما يذهب فيه إلى تصويره مثلاً»¹⁶. ولما كان المثل مجازاً لحقيقة أي هو ضرب من التجوز الدلالى الغرض منه التسخير جرى مجرى الشعر في تحمل التغيير في بنائه ودلاته¹⁷.

وقد تنبه ابن جنى إلى ما يتخلل شعر المتنبي من «تمثيلات خطابية» قامت وظيفتها على الإقناع والحجاج وتمثيل المعنى بجعله سائراً¹⁸، غير أن ورود هذه الأمثل في الشعر قد يشير إشكالاً لнациدا حول مدى قابلية للاستجابة إلى الإقناع الذي ظل مكوناً خطابياً في الأصل. والحق أن هذا الإشكال الذي لم يخطر ببال ابن جنى، الذي ظل وفيها لأسئلته اللغوية، سيثار في دائرة النقاد الفلسفية ذوي النزعة النظرية في تعاملهم مع الشعر. وكان لخازم الفضل في تبيين أن «التمثيل الخطابي» سائغ في الشعر ما دامت طبيعة هذا الضرب من الاستدلال لا تخلو من تخيل أو محاكاة¹⁹.

وإذا كان الإقناع «مكوناً» في جنس الخطابة، فإنه في الشعر يمثل «سمة» تندرج في مبدأ جمالي عام تقوّت به أشعار العرب، وهو «الراوحة بين المعاني»؛ فالشاعر العربي يراوح في قصيده بين المعاني الشعرية والمعاني الخطابية، كأنه يتمثل بأمر عام على أمر خاص. وهذه الوظيفة هي التي أومأ إليها ابن جنني وعبر عنها قدامة ولم تُعثر على صيغتها النظرية إلا مع حازم. وإذا كان هذا الأخير اعتبر «التمثيل الخطابي» سمة أسلوبية في الشعر العربي، فإن في وقوف ابن جنني على الأمثال التي ضربها المتنبي في شعره ما يشي بـإدراكه لوظيفة هذا الأسلوب في الشعر، وإن لم يذهب به تفكيره إلى الربط بين هذه السمة الأسلوبية وجنس الشعر مثلاً مما صنع حازم. وعلى الجملة لم يكن مفهوم شجاعة العربية سوى تلك الطاقة الذاتية التي يخترنها الشعر فتجعله حفلاً لكل ضروب الأنساع والترخيص والإقدام اللغوية، بل قد تجعل منه موضع التحمل كل ضروب الخرق الديني والمنطقي والعرفي²⁰.

وإذا كان مفهوم الشجاعة يجسد تصور ابن جنني للشعر على نحو ما يجسد الأصل الجمالي لمجموعة من مقوماته الأسلوبية فيما أطلق عليه «أجناس الشجاعة»، فإن لهذا المفهوم ضوابط توسيعه؛ فقد رأينا أنما أن الشعر موقف خاص يتميز بالشجاعة، من هنا لم يكن ما يلجم إليه الشاعر من ظواهر لغوية ضعيفة في الأقىسة النحوية المجردة سوى استجابة لطبيعة الشعر الأيقاعية والدلالية. ومع ذلك فإن ابن جنني وضع مقاييساً أولياً لتوسيع ظواهر الشجاعة، ويتمثل في اقتدار الشاعر: «فإن الأعرابي إذا قويت فصاحت، وسمت طبيعته تصرف وارتجل ما لم يسبقه أحد قبله به؛ فقد حكى عن رؤبة وأبيه أنهما كانوا يرتجلان ألفاظاً لم يسمعها ولا سبقا إليها»²¹. وفي مقابل ذلك لا يسُوغ قبول ظواهر التصرف في اللغة من قاصر «.. لكن لوجاء شيء من ذلك عن ظنين أو

مئهم أو من لم ترق نه فصاحت، ولا سبقت إلى الأنفس ثقته كان مردودا غير متقبّل²².

وإذا تجاوزنا الطبيعة الخاصة للشعر واقتدار الشاعر أو فصاحته القوية، وجدنا ابن جني يقدم مقاييس أخرى تسعف في توسيع ظواهر الشجاعة وتقبلها بشكل حسن. وربما كان لقيمة المعنى دور في ذلك؛ فهو يرى أن أهل العربية « كانوا يعتبرون المعاني، ويخلدون إليها، فإذا حصلوها وحصنتها سامحو أنفسهم في العبارات عنها »²³. وهذا المعنى قد يكون لغويأ أو بلاغيا. ولعل ما اصطلاح عليه بـ « الحمل على المعنى » أن يكون أداة ناجعة في توسيع أحناس الشجاعة، كما أن اللجوء إلى المعنى البلاغي كان أداة استخدمها ابن جني في تأويله لهذه الظواهر اللغوية.

وعلى الرغم من أن ابن جني كان يرى « الوزن » أداة لتوسيع ترخيص الشاعر في الأقىسة التحوية المجردة، إلا أنه لم يكن يميل إلى اعتبار هذا الترخيص مسلكاً متکلفاً، ذلك أن الشاعر لا يخضع للقيود اضطراراً؛ فالظواهر اللغوية المتسمة بالمخالفة، فعل اختياري يجسد شجاعته، ولأجل هذا اعتدى ابن جني بالمعنى في تفسير تلك الظواهر، ولم يكن يتولى بالوزن إلا عندما يستنفذ أداة المعنى. كل ذلك إيماناً بشجاعة الشعر وقوته الشاعر.

ومع ذلك فالوزن مكون شعري يفرض سلطته على اللغة ويجذبها إليه دون أن يكون ذلك دليلاً على قصور الشاعر أو ضعفه اللغوي. وربما كان مصطلح « الضرورة » الذي أطلقه القدماء على الظواهر اللغوية النادرة التي جاءت في الشعر لإقامة الوزن، وراء ما تبعت به من أوصاف سلبية.

إننا نرى في كل من المعنى والوزن ما يسقّع للشاعر جلوه إلى أحناس الشجاعة. غير أن الشعر باعتباره نسقاً لغوريا ودلالياً خاصاً، والشاعر

باقتداره الجمالي أو قوته فصاحت، ليعدان في الخلاصة النهاية دليلين على هذه الشجاعة، التي لا تذعن للقيود بل تستجيب لمطالب الفن اللغوي في التعبير عن جماليات الإيقاع والمعنى. وإذا كنا قد تناولنا في القسم الأول مفهوم «شجاعة العربية» باعتباره أصلًا جماليًا كشف عن مرونة نسق العربية واتساعها لشتى ضروب التعبير البلاغي، فإننا نحرص هنا على الربط بين هذا المفهوم وجنس الشعر سعيًا نحو تأكيد أصوله الشعرية. وقد اضططت بتجسيد هذا الأصل مبدئاً جماليان نصطلح عليهما، استناداً إلى لفظ ابن جني نفسه، بـ«تجاذب المعنى والنحو» ثم مبدأ «العدول». فهما معاً ساهمما في تحديد ما نقصده بشجاعة الشعر، كما سنوضحه لاحقاً.

1 - تجاذب المعنى والنحو .

يمثل الصراع بين مطالب المعنى وقواعد النحو في تصور ابن جني أبرز خاصية تجسد شجاعة الشعر. وإذا كانت صور هذا الصراع قائمة في «محاورات الناس» وجاءت في القرآن، فما أكثرها وأوسعها في الشعر قديمه ومحدثه²⁴. ذلك أن الشعر الذي اتسم، من منظور القاعدة النحوية، بالجحور والتغافل والعنف²⁵، يجد في صراعه مع مطالب النحو وقيوده المجال الأسباب لإظهار شجاعته أو خصوصيته اللغوية والدلالية؛ فالشاعر الذي يتوكى صياغة معنى جمالي مؤثر قد لا يحفل بقوية القاعدة النحوية؛ ذلك أن الشعر بنية لغوية خاصة يجور فيها المكون الإيقاعي على النحو كما يصبح إفساد الإعراب من أجل المعنى مطلباً سائغاً.

إذا كانت صحة الإعراب أو قوته القاعدة النحوية تمثلان غاية النمط العادي في التواصل اللغوي، فإن النمط الشعري يجور على النحو لأجل بلاغة المعنى، وفي هذا الصدد يقول ابن جني إن «العرب قد تحمل على

ألفاظها لمعانيها حتى تفسد الإعراب لصحة المعنى.. ومن الحمل على اللفظ للمعنى قوله : «يا بؤس للمجهل ضراراً لأقوام» ، فتجسم الفصل بين المضاف والمضاف إليه بلام الجار، لما يعقبه من توكيده معنى الإضافة، فهذا ونظائره يؤكد أن المعاني تتلَّعَّب بالألفاظ، تارة كذا، وأخرى كذا»²⁶.

ورعا كان من الضروري الوقوف لتبيان مدلول «صحة المعنى» الوارد في النص السابق، حيث نرى بأنه قد يفيد المعنى اللغوي المجرد من أي وظيفة بلاغية، وهو المفهوم الذي يقترب مما يسميه السكاكي بـ«أصل المعنى»²⁷ ، أي الدلالة المستخلصة من التركيب على سبيل الإفادة ؛ هذا الضرب من المعنى الذي يستأثر بالتركيب ويحور عليه، هو من قبيل المعنى الإخباري المنطقي. وقد يفيد مدلول «صحة المعنى» من جهة أخرى، المعنى البلاغي المرتبط بالتأثير الجمالي.

ومن الاستخدامات اللغوية التي ساقها ابن جنني لتفسir التجاذب بين المعاني البلاغية والقواعد النحوية، الوصف بالمصدر. ففي القياس، يضعف أن تجري المصادر أو صافاً إلأعلى ضرب من التوسيع في المعنى أو التأول²⁸. وكان يؤثر أليؤول هذا الاستخدام اللغوي بتقدير حذف المضاف بل يقر وجنه على ضعفه النحوي ويراه «أصنع» و«ألطاف»²⁹. يقول في هذا الصدد : «ومن تجاذب الإعراب والمعنى ما جرى من المصادر وصفاً ؛ نحو قولك : هزارجل دنف ، وقوم رضا، ورجل عدل. فإن وصفته بالصفة الصريرة قلت : رجل دنف، وقوم مرضيون، ورجل عدل، هذا هو الأصل. وإنما انصرفت العرب عنه في بعض الأحوال إلى أن وصفت بالمصدر لأمرتين : أحدهما صناعي والأخر معنوي. أما الصناعي فليزيدك أنسا بشبه المصدر للصفة التي أوقعته موقعها.. وأما المعنوي، فلأنه إذا وصف بالمصدر صار الموصوف كأنه في الحقيقة مخلوق من ذلك الفعل. وذلك لكثرة تعاطيه له واعتباره إياه.. فقولك إذا : رجل دنف - بكسر النون

- أقوى إعراباً؛ لأنّه هو الصفة المخصّصة غير المتجاوزة. وقولك : رجل دنَفْ أقوى معنى، لما ذكرناه : من كونه كأنّه مخلوق من ذلك الفعل. وهذا معنى لاتجاهه، ولا تتمكن منه مع الصفة الصرّوحة. فهذا تجاذب الإعراب والمعنى³⁰.

إن التراكيب الضعيفة في القياس النحوبي، تصبح ذات قوّة في التعبيرات الجمالية؛ وليس المقصود بالقوّة هنا صحة الإعراب أو توصيل المعلومة المجردة وإنما طاقة تمثيل المعاني وتصويرها. وبعد كتاب «المحتسب» مجالاً أبرز فيه ابن جنّي قوّة التراكيب الموسومة بالشذوذ عن القراءات القرآنية المشهورة. ويرجع جانب من أسباب هذه القوّة إلى طاقتها البلاغية في التعبير عن المعاني؛ فهو يرى أن كثيراً مما أسماه أهل زمانه بالقراءات الشاذة «مساوٍ في الفصاحة للمجتمع عليه. نعم وربما كان فيه ما تلطّف صنعته، رتعنّف بغيره فصاحت، وتقطّوه قوى أسبابه، وترسوّيه قدم إعرابه» ثم يكشف عن أن غرضه من تأليف الكتاب إظهار قوّة ما سمي شاذًا³¹.

والحق أن ابن جنّي، جرياً على عادته في تجنب نعوت التراكيب المخالفة للقياس النحوبي باللحن أو الخطأ، بذل ما في وسعه من حيل التأويل لإثبات أن هذا «الشاذ» : «أخذ من سمت العربية مهلة ميدانه»³². وقد قلنا سابقاً إن الغاية الحقيقية للتأويل النحوبي ليست توسيع الخطأ، بل رد هذه التراكيب الموسومة بالشذوذ إلى النظام اللغوي. ولعل من آمن بهذه الغاية لا يحمل الاستخدامات اللغوية المخالفة للقياس على الخطأ. من هنا تمحض البحث في هذه التراكيب عن نتائج بلاغية مهمة.

يقول ابن جنّي إنّه إذا تجاذب الإعراب والمعنى «هذا يدعوك إلى أمر وهذا يمنعك منه» فإنه يجب الإمساك بعروة المعنى والاحتيال لتصحيح الإعراب؛ فالمعنى جوهر اللغة المتصرف فيها والتلقيب بالفاظها. فلو اقتضى المعنى من الشاعر أن يورد التركيب الآتي :

أَزْمَغْتُ يَأْسًا مُبِينًا مِنْ نَوَالِكُمْ وَلَنْ تَرِ طَارِدًا لِلْحَرَّ كَالْيَاسِ
 فَإِنَّ الْإِعْرَابَ يَمْنَعُه بِحُجَّةٍ أَنَّهُ «لَا يَجُوزُ أَنْ يَكُونَ قُولَه (مِنْ نَوَالِكُمْ)
 مِتَّعْلِقًا بِيَأسٍ وَقَدْ وَصَفَهُ بِمَبْيَنٍ». وَمَا دَامَ الشَّاعِرُ أَمْسَكَ بِالْمَعْنَى، فَإِنَّ
 تَصْحِيفَ الْإِعْرَابِ هُوَ الْحَلُّ الَّذِي يَقْتَرَحُهُ ابْنُ جَنِي لِتَسْوِيَةِ الْصَّرَاعِ
 وَالْتَّوْتَرِ؛ فَفِي حَالَةِ هَذَا التَّرْكِيبِ، نَضَمِّرُ لَهُ فَعْلًا حَتَّى كَأَنَّا قَلَّنَا: يَشَتَّتَ
 مِنْ نَوَالِكُمْ.³³

إِنَّ الْقَوَاعِدَ الْقِيَاسِيَّةَ لَا تَمْثِلُ، بِالنِّسْبَةِ إِلَى الشَّاعِرِ، سُوَى إِحْدَى
 الْإِمْكَانَاتِ النَّحْوِيَّةِ الَّتِي يَوْفِرُهَا النَّسْقُ الْلُّغُوِيُّ لِأَجْلِ التَّعْبِيرِ عَنِ الْمَعْنَى.
 إِذَاً هَذَا النَّسْقُ يَخْتَرِنُ طَاقَةً تَوْلِيدِ صُورَ تَرْكِيَّيَّةَ لَا حَصْرَ لَهَا وَفَقَ الْمَعْنَى
 الْمُتَوَخَّةَ، وَهَذَا مَا يَجْعَلُ الشَّجَاعَةَ الَّتِي تَوْصِفُ بِهَا التَّرَاكِيبُ الْمُخَالِفَةَ
 لِلْقِيَاسِ، تَفِيدُ الْمَعْرَفَةَ الْوَاسِعَةَ وَالْدَّقِيقَةَ بِأَسْرَارِ الْلُّغَةِ، تَلْكُ الْمَعْرَفَةُ الَّتِي
 تَبَدُّلُ لِغَيْرِ أَهْلِ الْخَبْرَةِ وَالْدَّرَايَةِ أَنَّهَا تَعْسِفُ أَوْ جَهَلُ، بَيْنَمَا هِيَ اخْتِيَارٌ
 أَسْلَوْبِيٌّ مَقْصُودٌ. وَلِأَجْلِ هَذَا كَانَ التَّقْدِيرُ الْإِعْرَابِيُّ وَسِيلَةً لِرَفْعِ الْخَطَأِ عَنِ
 هَذِهِ التَّرَاكِيبِ؛ يَقُولُ ابْنُ جَنِيُّ عَنْ قِرَاءَةِ مِنْ قَرَا: «وَاللَّهِ يَرِيدُ الْآخِرَةَ
 يَحْمِلُهَا عَلَى «عَرْضِ الْآخِرَةِ» وَوَجْهُ ذَلِكَ «أَنَّهُ لَمَّا قَالَ: تَرِيدُونَ عَرْضَ
 الْدِّينِيَا»، فَجَرِيَ ذِكْرُ الْعَرْضِ فَصَارَ كَانَهُ أَعْدَاهُ ثَانِيَا فَقَالَ: عَرْضُ الْآخِرَةِ،
 وَلَا يُنْكِرُ نَحْوَ ذَلِكِ.. وَلِعُمْرِي أَنَّهُ إِذَا نَصَبَ فَقَالَ عَلَى قِرَاءَةِ الْجَمَاعَةِ:
 «وَاللَّهِ يَرِيدُ الْآخِرَةَ» فَإِنَّمَا يَرِيدُ عَرْضَ الْآخِرَةِ، إِلَّا أَنَّهُ يَحْذِفُ الْمَضَافَ
 وَيَقْسِمُ الْمَضَافَ إِلَيْهِ مَقَامَهُ، وَإِذَا جَرَّ فَقَالَ: يَرِيدُ الْآخِرَةَ، صَارَ كَانَ الْعَرْضُ
 فِي الْلَّفْظِ مُوْجَدٌ لَمْ يَحْذِفْ، فَاحْتَمَلَ ضَعْفُ الْإِعْرَابِ بِتَجْرِيدِهِ لِلْمَعْنَى
 وَإِزَالَةِ لِلشُّكُّ أَنْ يَظْنُ ظَانٌ أَنَّهُ يَرِيدُ الْآخِرَةَ إِرَادَةً مُرْسَلَةً هَكُذا، هَذَا إِلَى مَا
 قَدَّمْنَاهُ مِنْ حَذْفِ لَفْظِ لِمَجِيئِهِ فِيمَا قَبْلُ أَوْ بَعْدِهِ³⁴.

إِنَّ الْمَعْنَى فِي التَّعْبِيرِ الْجَمَالِيِّ يَصْوَغُ تَرْكِيَّبَ الْلُّغُوِيِّ، وَالْمُتَكَلِّمُ الْخَبِيرُ
 بِأَسْرَارِ الْلُّغَةِ، يَفْلُحُ فِي اسْتِثْمَارِ الْإِمْكَانَاتِ النَّحْوِيَّةِ الْمُتَاحَةِ لِهِ لِتَشْكِيلِ

معانيه وأغراضه. ولاشك أن الفكرة التي بلورها ابن جنی في باب «تجاذب المعاني والإعراب»، وامتدت تطبيقاتها في معظم كتاباته، تسفر عن تصوره لعلاقة الشعر باللغة وكأنه يرى ما يردده المعاصرون من أن «النحو بأحكامه أعجز عن أن يستوعب أسرار اللغة الشعرية ووجوهاها التي يدق فيها النظر»³⁵. ومع أنها لانزعيم أن ابن جنی فكر فيما نفكر فيه نحن الآن، إلا أن هذا لا يدفع أن يكون له وعي بخصوصية الشعر في تعامله مع النحو، ذلك أن في دفاعه عن التراكيب المخالفة للقياس، ما يظهر أن التعبير الجمالي يمتلك مزية استثمار النحو لصالحه. من هنا قد تفقد الأحكام النحوية القياسية صفتها المعيارية المتحجرة لتفسح الطريق للإبداع النحوي.

2- العدول.

ينحصر مفهوم الشجاعة، على نحو ما استخدمه ابن جنی في الباب الذي خصصه له من كتابه «الخصائص»، في المقومات التي توصف بالعدل عن أصل لغوي أو قياس نحوی ؟ يقول عنها «اعلم أن معظم ذلك إنما هو الحذف والزيادة والتقديم والتأخير، والحمل على المعنى، والتحريف»³⁶. فهذه الأجناس تحالف القياس، أو تعدل عن الأصل، و «العدل» (أو العدول) ضرب من التصرف، وفيه إخراج للأصل عن بابه إلى الفرع»³⁷. والأصل عنده هو «الحال المعتمد» أو «الباب المطرد».

وإذا كان العدول عن الأصل ارتبط بالشعر، لما له من طبيعة لغوية خاصة، فهو لايسوغ إلا بوجود معنى أو غرض بلاغي تحمل عليهما الصيغ المعدولة. وابن جنی يميز بين العدول بالزيادة والعدول بالانحراف. يقول عن الصيغ المعدولة بالزيادة : «قولهم، رجل جميل، ووضيء ؛

فإذا أرادوا المبالغة في ذلك قالوا : «ضاء، وجمال، فزادوا في اللفظ (هذه
الزيادة) لزيادة معناه :

والمرء يلحقه بفتح الندى خلقُ الْكَرِيمِ وَلَيْسَ بِالْوُضَاءِ»³⁸

ويقول عن الصيغة المعدولة بالانحراف : «ونحو من تكثير اللفظ
لتكرير المعنى العدول عن معتاد حالة، وذلك فعال في معنى فعال ؛
نحو طوال ؛ فهو أبلغ معنى من طويل.. ففعال -عمرى- وإن كانت
أخت فعال في باب الصفة، فإن فعيلاً أخص بالباب من فعال ؛ الاتراه
أشد انقياداً منه، تقول : جميل، ولا تقول جمال.. فلما كانت فعال هي
الباب المطرد وأريدت المبالغة، عدلت إلى فعال. فضارعت فعال بذلك
فعلاً. والمعنى الجامع بينهما خروج كل واحد منها عن أصله. أما فعال
في الزيادة، وأما فعال في الانحراف به عن فعال»³⁹.

وربما اتضاع أن مفهوم العدول في علاقته بمفهوم آخر، جاء عارضاً في
ثانياً كلام ابن جنبي، وذلك عندما ميز بين الصفات «المعدولة» والأسماء
«الموضوعة» في الدلالة على معنى الكثرة ؛ «..فاما قولهم : خطاف وإن
كان اسماء فإنه لاحق بالصفة في إفاده معنى الكثرة ؛ الاتراه موضوعاً
لكثرة الاختطاف به. وكذلك سكين، إنما هو موضوع لكثرة تسكين الذابح
به. وكذلك البزار والعطار والقصار ونحو ذلك ؛ إنما هي لكثرة تعاطي
هذه الأشياء وإن لم تكن مأخوذه من الفعل»⁴⁰.

إن الاسم «الموضوع»، وإن اتفق مع الصفة «المعدولة» في الدلالة
على معنى الكثرة، فإنه أصل في بابه ؛ أي إن دلالته مرتبطة بالوضع
اللغوي. أما دلالة الصفة ؛ فإنها حادثة مرتبطة بالسياق، وهذا ما يجعل
«العدول» وثيق الصلة بمفهوم اختيار الأسلوبى ؛ فالشاعر الذي يتلوى

إحداث التأثير الجمالي ، يلجأ إلى اختيار الصيغة الملائمة. ومن المعروف الآن أن مفهوم الاختيار يشكل محور نظرية التعبير ككل ، إذ لا يمكن أن يكون هناك أسلوب إلا إذا توفرت للمتكلم إمكانية الاختيار بين عدة صيغ تعبيرية⁴¹.

وإذا كانت اللغة العربية تنسح للمتكلم مجالاً واسعاً للاختيار بما تميز به من مرونة في التركيب وسعة الاشتراق وكثرة حروف المعاني ، فإن هذا الاختيار الموسوم بالعدول عن الأصل المطرد يظل سمة عميزة للشعر ، وإن كان الاختيار بمدلوله العام قاعدة لأي ممارسة لغوية.

إن الإمام بمفهوم «العدول» يقتضي الإمام بمدلول «الأصل» المعدول عنه. هكذا يلاحظ تعدد دلالة «الأصل» في الصيغة الأسلوبية التي تطرق إليها ابن جني ؛ فإذا كان أصل صيغة المبالغة يتعدد في الصيغة المعتادة أو المطردة ، فإن مفهوم الأصل في أسلوب الالتفات يتمثل في الصيغة التي يقتضيها ظاهر الكلام ، حيث ترد صيغة الالتفات منحرفة عنها. وقد يتمثل الأصل في «العرف» و «الاستعمال» على نحو ما يتجسد ذلك في بعض أساليب «الحمل على المعنى» ، من ذلك تعددية الفعل بحرف فعل آخر لتضمنه معناه ؛ فالأصل المعدول عنه في هذا الأسلوب هو ما جرى عليه الاستعمال.

وعلى الجملة ، يمثل العدول عن الأصل معياراً جمالياً يحدد شجاعة الشعر ويكشف عن أحد مبادئ التفكير البلاغي والأسلوبية عند ابن جني. والعدول ليس إلا جزءاً من كوكبة من الألفاظ استخدمها في تأويله بعض الظواهر الأسلوبية ، وهي ألفاظ تحمل في ثناياها دلالة التجاذب بين القاعدة والاستعمال التي تمثل الفكرة المحورية في أي تفكير أسلوبى. إن ألفاظاً مثل : «الانزعاج» و «الخلع» و «التجريد»⁴² تجسد ما يجري من تحول في وظائف اللغة ودلائلها ، وهو ضرب من العدول باللفظ

عن صيغته ودلالتها. يقول عن استخدام أسماء الأعلام في غير دلالتها على العلمية : «أفلاتراك كيف انتزعت من العلم الذي هو (أبو المنهال) معنى الصفة والفعالية»⁴³. ويقول عن استخدام حروف الاستفهام في غير دلالتها : «وما خلعت عنه دلالة الاستفهام..»⁴⁴. ويقول عن التحول في دلالة حرف النداء في بعض الأماكن إنه قد جُرِدَ من معنى النداء وخلص تنبئها⁴⁵.

إن «الانتزاع» أو «الخلع» أو «التجريد» ألفاظ استخدمت في وصف مجموعة من الظواهر المعدولة عن أصلها، وهو ما يكشف عن أحد مبادئ التفكير البلاغي والأسلوبي في تراث ابن جنی، هذا المبدأ الذي يحدد مفهوم الشجاعة باعتباره أصلاً من أصول بلاغة الشعر ؛ فهذه الألفاظ تلتقي مع مبادئي «تجاذب المعنى والنحو» و«العدول عن الأصل» في تشكيلها للمعيار الأسلوبي الذي تبني عليه ظواهر الشجاعة، والمتمثل في التنازع بين القاعدة والاستعمال.

وإذا كان «تجاذب المعنى والنحو» و«العدول عن الأصل» مبادئ يجسداً مفهوم الشجاعة الذي يمثل أصلاً من أصول التفكير البلاغي في الشعر عند ابن جنی، فإنهما تشكلان بواسطة جملة من المقومات البلاغية والأسلوبية اصطلاح عليها بـ «أجناس الشجاعة». وإذا كان القاسم المشترك بين هذه المقومات متمثلاً في خصوصيتها جميعها لمبدأ العدول، فإنه يمكننا -على أساس لغوي صرف- التمييز بين عدة مستويات من العدول ؛ عدول الصيغ وعدول التراكيب وعدول الدلالة. والغرض من هذا التمييز بالنسبة إلينا إثبات أن «شجاعة العربية» مفهوم ارتبط باللغة في جميع مستوياتها. من هنا كانت السمات الأسلوبية التي تناولها ابن جنی تقوم على أساس لغوي، وهو ما يفيد أن تفكيره البلاغي لم يتجاوز نطاق تفكيره اللغوي أو النحوي، ومن ثم لم يتأت لنا الحصول على

سمات أسلوبية تتجاوز مستوى الجملة إلى النص وما يطرحه من أبعاد فنية تسمو فوق الجانب اللساني. والحق أن مفهوم بلاغة النص الشعري لم تفلح في صياغته البلاغة القديمة والأسلوبيات اللسانية إلا جزئيا، إذ نعتقد أن هذه البلاغة لاتتمثل في الجانب اللغوي الشكلي فقط بل تتعدها إلى جملة من القيم⁴⁶ التي تخرج عن نطاق عمل الأسلوبين وعلماء البلاغة. وإذا كانت الأسلوبيات اللسانية - وقبلها تراث البلاغة العتيق - قد أسدت إلى دارس الشعر خدمة جليلة تتمثل في العناية الدقيقة بلغة النص، فإنها من جهة أخرى، اقتصرت في وصفها على السمات التي تجعل من لغة الشعر نظاماً ينتمي لقواعد اللغة المعيارية، وذلك فيما سمي بالانزياحات. ولعل هذا أن يختزل النص الشعري في علاماته الشكلية اللاافتة للنظر، وكأنه قد أحيل إلى إحدى وظائف اللغة وهي الوظيفة الجمالية. إن الشعر لا يجوز اختزاله في بنائه الشكلي، فهو لا يساوي الوظيفة الجمالية على نحو ما حددتها اللسانيون، الذين لم يخطر ببالهم أن القيمة الجمالية للنص الشعري تتجاوز الأسلوب بمفهومه اللغوي إلى سمات ذات ارتباط بالسياق بمفهومه الواسع، وغير ذلك من الشروط التي تتعدي البلاغة الضيقية وعلم الأسلوب اللساني إلى آفاق البلاغة الرحبة . ونحن لانقصد من هذا «إسقاط» رؤيتنا الخاصة على تفكير ابن جني الذي كان له سياقه المعرفي الخاص، بل نريد التنبيه على أن ما ورثناه عن البلاغة العربية القديمة، وما تم تطويره في الأسلوبيات اللسانية الحديثة من مفهومات حول «الأسلوب» تظل قاصرة عن النهاذ إلى جوهر النص الشعري، ما دامت دراسة السمات الأسلوبية قد تمت بمعزل عن مفاهيم النص والنوع .

لقد منحتنا البلاغة العربية تراثاً غنياً يتعلق بخصائص التعبير الجمالي في الشعر، ولم تعدم تسمية هذه الخصائص بمصطلحات صارت علامات

عليها. والباحث المعاصر في هذه البلاغة يقف حائراً إيازاء ذلك الحشد الهائل من المصطلحات التي صَكَّها أصحابها للتوصيف الجريئات الدقيقة في التعبير الشعري. وما يضاعف من حيرته أن معاجلة البلاغيين لـ«فنون البلاغة» كان يغلب عليها الطابع التجزئي ، إذ لم تخضع -على الأقل ظاهرياً- لأساق كليلة وعلاقات نظامية. وهذا لا يعني أن البلاغة العربية تفتقر إلى النظرة الكلية والأصولية في تحليلها للظواهر الجزئية جعلتها تبدو ممارسة معرفية ترنو إلى التوصيف في المقام الأعلى. ولأجل ذلك كانت غايتنا الأولى في هذه الدراسة إعادة صياغة تفكير ابن جني البلاغي سعياً نحو ضبط الأصول الجمالية والمبادئ الأسلوبية التي ترتد إليها الظواهر البلاغية التي أشار إليها.

يشكل مفهوم «شجاعة العربية» أحد أصول بلاغة الشعر، ذلك أن فكرة التجاذب بين المعنى والقاعدة أو بين المعيار والاستعمال، التي لا تزال تسيطر على الأنظار الأسلوبية والبلاغية منذ القدم حتى اليوم، تجسّد في العمق خصوصية التعبير الشعري الذي يراهن على الصياغة اللغوية الموسومة باللطفافة والغرابة. إن الشعر بمكوناته الأصلية يقتضي لوناً من التشكيل اللغوي الذي يتجلّى فيه الصراع بين مطالب البلاغة وبين قيود النظام اللغوي، حيث إن قوة المعنى وفعالية التأثير الجمالي لا تظهران إلا في نسق لغوي يتميز بالمرونة والخروج عن المألوف. ولقد كانت خاصية الشعر الأكثر جلاء تمثل في تشكيله اللغوي الأسلوبي الذي وصف في موروثنا النقدي بمصطلحات عده منها «شجاعة العربية» الذي أطلقه ابن جني على مجموعة من السمات الأسلوبية التي تحمل في جوهرها نسخ الأسلوب الشعري في «جموحه» و «عنقه» -إذا شئنا استعارة الفاظ ابن جني نفسها- وهذه السمات هي موضوع حديثنا في الفصل القادم.

هوامش الفصل الأول

- 1- انظر : التأصيل النظري.
- 2- المقصود بهذا المصطلح ما يشير إليه الأسلوبيون المعاصرون حينما يتناولون الظواهر اللغوية والبلاغية باعتبارها سمات أسلوبية، أي ظواهر فنية ذات تحقق نصي وليست ظواهر مطلقة.
- 3- عرضنا في القسم الأول بجملة من السمات البلاغية التي لم تحظ باهتمام البالغين.
- 4- الفسر، ج I (ص: 20-21)
- 5- الخاطريات (ص: 93)
- 6- الخصائص، ج II (ص: 379)
- 7- نفسه (ص: 393-392)
- 8- نفسه ، ج III (ص: 188)
- 9- نفسه، ج I (ص: 370) وج II (ص: 25)
- 10- الفسر، ج I (ص: 346)
- 11- نقد الشعر (ص: 19)
- 12- نفسه (ص: 20)
- 13- الفسر، ج I (ص: 102)
- 14- منهاج البلاء (ص: 83)
- 15- نفسه (ص: 18)
- 16- نقد الشعر (ص: 64)
- 17- المحاسب، ج II (ص: 69-70) والخصائص، ج I (ص: 346-344)
- 18- الفسر، ج I (أنظر على سبيل المثال الصفحتان الآتية : 61 و 62 و 105 و 136 و 164 و 165 و 200 و 230 إلخ)
- 19- منهاج البلاء (ص: 67)
- 20- وأشار إلى تحمل الشعر خطاب المدوح الملك بالكاف وعدم جواز ذلك في غير الشعر. انظر :
الخصائص، ج II (ص: 189-188)
- 21- نفسه (ص: 25)

22- نفسه .

23- المحتسب ، ج II (ص : 336).

24- الخصائص، ج III (ص : 258-256).

25- ألفاظ استخدماها ابن جني في : الخصائص، ج II (ص : 392).

26- المحتسب، ج II (ص : 211).

27- مفتاح العلوم (ص : 37) و(ص : 87).

28- سر صناعة الإعراب، ج I (ص : 363).

29- المحتسب، ج II (ص : 46-45).

30- الخصائص، ج III (ص : 260-259).

31- المحتسب، ج I (ص : 33-32).

32- نفسه .

33- الخصائص، ج III (ص : 259-255).

34- المحتسب، ج I (ص : 282-281).

35- لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب (ص : 10).

36- الخصائص، ج II (ص : 360).

37- نفسه، ج I (ص : 53).

38- نفسه، ج III (ص : 266).

39- نفسه (ص : 268-267).

40- نفسه (ص : 266).

41- انظر على سبيل المثال : ستيفن أولمان : مفهوم الأسلوب، ضمن كتاب «الأسلوب في الرواية الفرنسية الحديثة».

42- المقصود بهذا اللفظ مدلوله اللغوي وليس الاصطلاحي.

43- الخصائص، ج III (ص : 271).

44- نفسه ، ج II (ص : 184).

45- نفسه (ص : 279).

46- رينيه ويليك ، مفاهيم نقدية (ص : 444).

الفصل الثاني

سمات العدول

إن فحصا دقينا لتراث ابن جني اللغوي والنحوبي، يفضي بالباحث إلى الكشف عن رصيد غني من السمات والظواهر التي شكلت مباحث قائمة الذات في كتب البلاغة والبديع. ولقد سبق أن تطرقنا، في القسم الأول من هذه الدراسة، إلى بعض هذه الظواهر البلاغية التي لم تحظ بعناية علماء البلاغة، على الرغم من صلتها بطبيعة بحثهم. وأما هنالك فإننا معنيون بمجموعة من السمات الأسلوبية التي شكلت هيكل البلاغة واحتلت حيزا كبيرا في تأويلات ابن جني؛ إنها تجسد المبادئ التي صدر عنها تفكيره البلاغي. من ذلك، مبدأ العدول الذي يفسر الأساس الأسلوبى لمجموعة من الظواهر.

إذا كان العدول مبدأ أسلوبيا تحكم إليه الظواهر البلاغية، فلعل في تقسيمها إلى مستويات التحليل اللغوي أن يجعل من هذا المبدأ نسقا ضابطا يرسم في بناء منظومة تحليلية للغة الشعر، استنادا إلى موروثنا البلاغي؛ على هذا النحو يمكننا تقسيم السمات البلاغية القائمة على مبدأ العدول إلى سمات تتعلق بالصيغة والتراكيب والدلالة.

واستعمالنا لمصطلح «السمة» يختلف عن مدلول مصطلح «الأصل» في كون هذا الأخير يمثل المبدأ الجمالي العام الذي يذعن له التشكيل

الفصل الثاني

سمات العدول

إن فحصا دقينا لتراث ابن جني اللغوي وال نحوى، يفضى بالباحث إلى الكشف عن رصيد غنى من السمات والظواهر التي شكلت مباحث قائمة الذات في كتب البلاغة والبدىع. ولقد سبق أن نظرنا، في القسم الأول من هذه الدراسة، إلى بعض هذه الظواهر البلاغية التي لم تحظ بعناية علماء البلاغة، على الرغم من صلتها بطبيعة بحثهم. وأما هننا فإننا معنيون بمجموعة من السمات الأسلوبية التي شكلت هيكل البلاغة واحتلت حيزا كبيرا في تأويلات ابن جني؛ إنها تجسد المبادئ التي صدر عنها تفكيره البلاغي. من ذلك، مبدأ العدول الذي يفسر الأساس الأسلوبى لمجموعة من الظواهر.

إذا كان العدول مبدأ أسلوبيا تتحكم فيه الظواهر البلاغية، فلعل في تقسيمها إلى مستويات التحليل اللغوي أن يجعل من هذا المبدأ نسقا ضابطا يسهم في بناء منظومة تحليلية للغة الشعر، استنادا إلى موروثنا البلاغي؛ على هذا النحو يمكننا تقسيم السمات البلاغية القائمة على مبدأ العدول إلى سمات تتعلق بالصيغة والتراكيب والدلالة.

واستعمالنا لمصطلح «السمة» يختلف عن مدلول مصطلح «الأصل» في كون هذا الأخير يمثل المبدأ الجمالي العام الذي يذعن له التشكيل

اللغوي في الشعر، في حين تمثل «السمة» المظهر اللغوي الملموس الذي يتحقق بواسطته الأصل.

١ - عدول الصيغ.

إن عدول الصيغة اللغوية عن أصل ما، سواء بمعنى الاستعمال المطرد أو بمعنى ما يقتضيه ظاهر الكلام، يسفر عن أساليب بلاغية تضطلع بوظائفها الجمالية في تشكيل لغة الشعر، على نحو ما تمتلك نسقاً تصوريًا يمكن الانتفاع به في إعادة صياغة موروثنا البلاغي وإشراكه في خطابنا النقدي المعاصر. ومن هذه الأساليب التي وقف عليها ابن جنبي : «الالتفات» و «المبالغة».

١-١

ظهر مصطلح الالتفات في فترة مبكرة ؟ إذ يعد الأصممي أول من أطلق هذه التسمية، وإن فضل بعض البلاغيين تسميات أخرى، بينما نجد ابن جنبي لا يصطلح عليه بتسمية محددة، حيث اكتفى بإدراجه في باب «شجاعة العربية». والحق أن الاختلاف في الاصطلاح من جهة التسمية لا قيمة له إذا قيس بالاختلاف الذي قد ينبع حول معايير تحديده بوصفه مفهوماً إجرائياً مضبوطاً ؛ فالباحث في الموروث البلاغي لا يمكنه الاطمئنان إلى تعريف محدد ومتافق عليه لهذا المصطلح، غير أنه يستطيع أن يستصفى من جملة التحديداً، التي رددتها البلاغيون، معيار القبض عليه دون أن يضر بتصورهم، وهو ما نسعى هنا إلى النهوض به بعد أن نعرض لأبرز تحديداً للالتفات.

قال ابن المعتز (عن الالتفات) هو «انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار وعن الإخبار إلى المخاطبة، وما يشبه ذلك. ومن الالتفات الانصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر»^١. وهو عند قدامة «أن

يكون الشاعر آخذا في معنى، فكانه يعترضه إما شك فيه أو ظن بأن رادا يرد عليه قوله، أو سائلا يسأله عن سببه، فيعود راجعا على ما قدمه، فإما أن يؤكده أو يذكر سببه أو يحل الشك فيه². ولم يخرج تعريف أبي هلال العسكري عن هذا التحديد. وأحيانا نصادف تعريفا عاما مثل ذلك الذي قدمه الزركشي قائلا : « هو نقل الكلام من أسلوب إلى أسلوب »³.

وإذا كان بعض البلاغيين لا يقدمون تعريفا دقيقا للالتفات، فإن استفاضتهم في الحديث عنه على مستوى النظر والتحليل، يمنح الباحث إجابة عن منظورهم للمصطلح؛ فالزركشي الذي استوحى تعريفه من نص مشهور للزمخشري، يرتكز في تحديده للالتفات على نص لخازم القرطاجني⁴، حيث يتمثل عنده في الانتقال بين صيغ الضمائر انتقالا جماليا مقصودا، وهو التحديد الذي نجده في الشطر الأول من تعريف ابن المعتز. غير أن الزركشي ، وإن بدا أنه يحصر الالتفات في الأقسام الستة التي تمنحها إمكانية الانتقال بين الضمائر : أنا وأنت وهو، مضيقا إليها قسما سابعا هو بناء الفعل للمفعول بعد خطاب فاعله، فإنه يعمل على تقديم جميع صور الالتفات التي احتشدت بها مصنفات البلاغيين قبله، الأمر الذي يضع صعوبات أمام الباحث للخروج بمعيار محدد يستند إليه الزركشي في ضبطه للمصطلح. أما ابن الأثير فقد كان أكثر وضوحا في تعامله مع المصطلح؛ فهو لم يعن من أشكاله إلا بما يرتضيه هو وما يدخل في صميم الظاهرة. على هذا النحو لم تخرج أشكال الالتفات لديه عن الانتقال بين صيغ الضمائر والانتقال بين صيغ الأفعال.

ويبدو أن ابن الأثير كان يسعى إلى ضبط المصطلح لإخراجه من عموميته، فاطمأن إلى أن الصيغة هي العنصر الكفيل بضمان تماسته ودقتها، ذلك أن صور الالتفات محصورة عنده في نطاق الصيغ لم تتجاوزها إلى حقل المعاني، كما أوضح بذلك تحدياته عند بعض

البلغيين أمثال قدامة. ومع ذلك لازال الغموض يكتنف مسألة التحديد هذه ؛ فإذا كانت الصيغة – عند ابن الأثير – تشكل موضع انعقاد عمليات الالتفات وتحقق أشكاله، فلماذا إقصاء الصيغ العددية التي تمثل صور التفاتها في الانتقال بين الواحد والاثنين والجمع، التي رأى الزركشي أنها من قبيل الالتفات؟.

ليس هنا الإجابة على مثل هذا السؤال، ولكننا قد نجتهد فنقول إن ابن الأثير – مثل غيره من البلاغيين – لم ينمذج خارج معيار أسلوبي مثالي تجسده مجموعة من الأمثلة والشاهد. فهو يستقي الظواهر الأسلوبية من نماذج أدبية رفيعة مما يجعلها قابلة لأن تكشف عن اعتبارات لطيفة، ليصبح ذلك معيار الصياغة فنون البلاغة ومقولاتها. وصور الالتفات الجديرة بالرصد ينبغي أن لا تخرج عن هذا المعيار. وربما كان وراء ذلك حجة أخرى مرتبطة بسابقتها، وهي ندرة هذا الشكل الافتتاحي في إبداع الشعراء.

يمكن الإقرار، بناء على ما سبق ذكره وكما تنبه إلى ذلك «عز الدين إسماعيل»، بأن «مقولة الالتفات قد تبسط دلالتها حتى لتكون باتساع الخطاب الأدبي إطلاقاً، لكنها عندئذ ر بما فقدت دلالتها وخصوصيتها»⁵. ولعل تحديد بعض البلاغيين للالتفات بأنه «انصراف من معنى إلى معنى» يرمي إلى فتح باب الالتفات على مصراعيه وجعله ليس ملتبساً بصطلاحات أخرى فقط، بل – وهذا هو الأخطر – نسف الأساس الذي يمكن أن تنهض عليه صياغة المصطلح، وكما أضاف الباحث، فإن الانصراف من المعنى إلى معنى آخر لا يمكن أن «يصلح أداة للتصنيف»⁶.

ويبدو أن ابن جني يميز بين أسلوب الالتفات الذي يتشكل بواسطة تحول الصيغ وبين أسلوب الاستدراك أو الرجوع الذي أدرجه بعض القدامي في باب الالتفات ؟ فهو لم يربط «استدراكات» الشعراء بأسلوب

الالتفات الذي يقوم على تحول في الصيغ، بل نظر إليهما نظرة تضع كل واحد منهما في بابه؛ يقول في شرحه لبيت المتنبي :

دَفْعَ جَرِي فَقَضَى فِي الرَّئِعِ مَا وَجَبَ لِأَهْلِهِ وَشَفَى أَنَّى وَلَا كَزِبَا

«أَنَّى» يرجع يستفهم نفسه، كأنه يرجع في آخر البيت عما أعطاه في أوله، وهو عادة القدماء والمولدين جميعاً⁷. وكأن «الاستدراك» تحول في المعنى و«الالتفات» تحول في الأسلوب؛ هذا معيار كاف للتفرقة بينهما. والحق أن بعض تحديدات «الالتفات» في الموروث البلاغي مسؤولة عن الخلط بين الأسلوبين. فإذا كان الالتفات تحولاً في الصيغ، فإننا ندفع أن يكون التحول في المعنى على سبيل الاستدراك، من قبيل أسلوب الالتفات. هذا ما يأخذ به ابن جني وفق ظاهر كلامه، وإن كان غير معنى بالمصطلح.

وبعد هذا، هل يمكن أن نستصنفي لأنفسنا حداً للالتفات بصير به مفهوماً إجرائياً يسعفنا في تحليل بلاغة الشعر؟

في الحقيقة، نستطيع، بتأمل الخطاب البلاغي حول مصطلح الالتفات، استخلاص أسس ومعايير لضبط هذا المصطلح دون أي تحوير في دلالته الأصلية :

أولاً، يمكن حصر أسلوب الالتفات في مستوى «الصيغة» : صيغة الضمائر وصيغة الأفعال وصيغة العدد.

ثانياً، أن تكون صور الالتفات خاضعة لمعيار «مخالفة مقتضى الظاهر».

إن الصورة الالتفاتية تعبير خالف به المتكلم النسق الذي يقتضيه التعبير الأول سواء أكان متحققاً أم مفترضاً؛ فلا مجال للحديث عن الالتفات إلا حيث تتوفر للمتكلم إمكانية الاختيار بين عدة صيغ تعبيرية.

ولا يصير الانتقال من صيغة إلى أخرى التفاتا، حتى يكون مخالفًا لمقتضى ظاهر الكلام؛ أي ليس انتقالاً وجوبياً استدعيه مقتضيات النسق اللغوي؛ فمخالفة صيغة تعبيرية لنسق أصلي مفترض هو شرط تصنيفها في باب الالتفات وإن أصبح أي انتقال بين الصيغ أسلوباً في هذا الباب، وهذا غير مقبول لأن الانتقال هنا ذو طبيعة مجازية؛ ولأجل ذلك اشترط البلاغيون أن يرتبط الالتفات بعائد واحد.

إذا ارتكزنا على هذين الأساسين المذكورين لحصر مفهوم الالتفات، على نحو ما وقف عليه ابن جنني في مصنفاته ، فإننا نحصل على الأشكال الآتية :

- أشكال الالتفات بين صيغ الضمائر :

- .الانتقال من صيغة الغيبة إلى الخطاب.
- .الانتقال من صيغة الخطاب إلى الغيبة.
- .الانتقال من صيغة الحضور إلى الغيبة.
- .الانتقال من صيغة الغيبة إلى الحضور.

- أشكال الالتفات بين صيغ العدد :

يمثل ابن جنني لهذا الشكل الالتفاتي بقول الشاعر :

أبَا واصِلْ فاكُشُوهُمَا حُلَّتِيهِمَا فَإِنَّكُمَا إِنْ تَفْعَلَا فَتَبَانْ
بِمَا قَامَتَا لَوْ تَغْلُوا كُمْ فَغَالِيَا وَإِنْ تُرْخِصَا فَهُوَ الَّذِي تُرِدَانْ
و «أبو واصل» واحد، ثم قال : «فإنكمما إن تفعلا فتبان» فشيء، ثم
قال : «لو تغلوا لكم» فجمع بـ«كم» ثم عاد إلى التثنية فقال : «تُرِدَانْ» ؛
وهذا يدلّك من مذهب العرب على تلقيها بالعدد لانتقالها من ضرب
إلى آخر ثم إلى آخر⁸.

لقد أظهر التحليل السابق أن الالتفات ظاهرة ذات تكوين أسلوبي ؛ فهي تخضع للاختيار اللغوي الفردي الذي يقوم على مخالفة مقتضى ظاهر الكلام وخرق للنسق المفترض ؛ إن الالتفات - شأنه في هذا شأن المقومات البلاغية - يذعن في تكوينه لمبدأ جمالي عام يتمثل على حد تعبير ابن جني - في أن «المعاني تتلئب بالألفاظ» أي هناك ما يشبه التعارض بين النظام اللغوي والنظام الدلالي الخصب، وينشأ عن هذا التجاذب نسق تعبيري تميزه جملة من «فنون البلاغة» ضبطها البلاغيون ؛ ومن بينها الالتفات الذي يعد أحد نتائج هذا التعارض.

ولما كانت فنون البلاغة تخضع جميعها للمبدأ الجمالي المشار إليه، فهي سمات بلاغية بالقوة. وقد حاول البلاغيون تحديد معايير تسمح بتعيين وظيفتها الأسلوبية، على هذا النحو صاغ الموروث البلاغي بقصد أسلوب الالتفات - معيارين يسمحان لها بالتحقق الأسلوبي :

يتمثل المعيار الأول في «المتلقي» ؛ فقد ألح معظم البلاغيين على أن «الكلام إذا جاء على أسلوب واحد وطال حسن تغيير الطريقة»⁹ ؛ هكذا اعتدوا بالالتفات من جهة تطريته لنشاط السامع واجتذابه للإصغاء. ولكن يبدو أن ابن جني كان يأخذ بمعيار آخر في نظرته لهذا الأسلوب ؛ فهو أول من تنبه في خطابنا البلاغي الموروث إلى أن الالتفات ليس ظاهرة لغوية شكلية يكتفي المرء بإزائها قائلا : «إن فيه (أي الالتفات) ضربا من الانساع في اللغة لانتقاله من لفظ إلى لفظ» بل هي ظاهرة أسلوبية تنطوي على «غرض معتمد وسر على مثله تتعقد اليد»¹⁰. على هذا النحو، استثمر ابن جني معيار السياق باعتباره ضابطا تأويليا راجحا يمكن من الحكم على جمالية هذا الأسلوب. فقد كشفت تأويلاته عن ربطه بين صور الالتفات والسياق ربطا قائما على التفاعل تتجدد به دلالات هذا الأسلوب وتشعب بحيث يستحيل ثبيتها أو حصرها ، وإن كان بعضهم¹¹

قد وُضع جدولًا من الوظائف استخلصها من الأمثلة التي وقف عليها. وهي دلالات تظل مرتبطة بهذه الأمثلة، وقد كان البلاغيون يدركون هذا الأمر. إن الدلالة المستخلصة من أسلوب الالتفات هي ثمرة التفاعل القائم بين الصيغة الأسلوبية والسياق المخصوص، وما دامت السياقات لا حَدّ لها، فإن دلالات صور الالتفات تندُّ عن الضبط.

يقول ابن جنِي معقبًا على بيت عترة :

شَطَّتْ مَزَارَ العَاشِقِينَ فَأَصَبَّهُتْ عَسِرًا عَلَيَّ طَلَابِكِ ابْنَةَ مَحْرَمٍ

«وكما بالغ في ذكر استضراره خاطبها بذلك، لأنه أبلغ؛ فعدل عن لفظ الغيبة إلى لفظ الخطاب، فقال (طلابك)، ففهم ذلك، فإنه ليس الغرض فيه وفي نحوه السعة في القول، لكن تحت ذلك ونظيره أغراض من هذا النحو، فتفطن لها»¹².

إن انتقال الشاعر من لفظ الغيبة إلى الخطاب في حديثه عن محبوته، لم يكن مجرد حلية لغوية بل إنه يمثل صورة بلاغية شكلت إفصاح الشاعر عن الضرر الذي استفحلا به من جراء بعدها عنه. هكذا يعني تعدد السياقات أسلوب الالتفات بتعدد معانيه وأغراضه. ولقد برهن ابن جنِي على هذا الأمر في تأويله لمجموعة من الأمثلة في الشعر والقرآن¹³؛ فالانتقال من الخطاب إلى الغيبة في قراءة الحسن لقوله عز وجل : (واتقوا يوماً يُرجمون فيه) يحصر الهول والخطر، اللذين تنذر بهما، في العاصين دون الطائعين؛ فكان التعبير بصيغة الغيبة كأنه استثناء للمطيعين العابدين من التوعيد الذي يتوجه به الله سبحانه للذين يستحقون العقاب بجرائمهم. كما أن الانتقال من الغيبة إلى الخطاب في قوله عز وجل : (إِيَّاكَ نَعْبُدُ وَإِيَّاكَ نَسْتَعِينُ) يحکمه معنى، إذ لما كان الحمد دون العبادة فقد ذُكر بالغيبة ليتحول الأسلوب إلى الخطاب عند ذكر العبادة، وهي أقصى طرق الطاعة؛ فلعل في هذا الانتقال ما يحقق الزلفى لله.

نظر ابن جنی إلى الالتفات في ضوء مبدأ جمالي عام تمثل في «التنوع» : «فكلما اختلفت الجمل كان الكلام أفالين وضروريا ، فكان أبلغ منه إذا ألم شرجا واحدا»¹⁴. غير أن ابن جنی لم يكن ليعلی من قدر هذا المبدأ لولم ينطو على دلالة بلاغية. هكذا رأى أن الانتقال من صيغة إلى أخرى في أسلوب الالتفات ليس من قبيل التصرف اللغوي العاري من أي معنى ، بل هو انتقال يتلوخى منه «المبالغة»¹⁵ القائمة على ضرب من التكثير : «الأتراء لو قلت : كرم زيد وما أكرمك يازيد ، كان أبلغ من : كرم زيد و ما أكرم زيدا ، لأنك إذا قلت : كرم زيد ، فالمخاطب غيره ، وإذا قلت : ما أكرمك ، فالمخاطب هو عينه. فلما كثر المقصود بالخبر كان أبلغ من أن يتحلى به نحو واحد»¹⁶. ولكن المبالغة التي أشار إليها ابن جنی قد تكون دلالة عامة تصدق على جميع صور الانتقال بين الصيغ ، ولأجل ذلك لم يكن ذكر هذه الوظيفة كافية للوقوف على الأسرار البلاغية لهذا الأسلوب بل إن المبالغة تعد الوظيفة الفنية للصيغة بجميع فنون القول البلاغي . ولكن لا يمكن تناول «المبالغة» باعتبارها فنا بلاغيا أو سمة أسلوبية؟

2-1

إن الحديث عن «المبالغة» ، يقودنا إلى مفهوم شجاعة العربية ؛ فعلى الرغم من أن ابن جنی لم يعد المبالغة ضمن «فنون» باب شجاعة العربية ، إلا أن تناوله لها ينبغي عن ارتباطها الوثيق بهذا الباب.

وقد عرّفها قدامة بن جعفر قائلًا : «وهي أن يذكر الشاعر حالا من الأحوال في الشعر لوقف عليها لأجزاء ذلك في الغرض الذي قصده ، فلا يقف حتى يزيد في معنى ما ذكره من تلك الحال ما يكون أبلغ فيما قصد له»¹⁷.

وبالنظر إلى الأمثلة الشعرية التي استشهد بها قادمة على المبالغة، يمكن استخلاص أنها ضرب من التوكيد، قد يكون بواسطة جملة أو لفظ مفرد. وبذلك فتح الباب لكي تتدخل المبالغة بسمات أسلوبية أخرى. حتى إنه ليستعصي علينا في أحياناً كثيرة الفصل بين المبالغة وهذه السمات الأسلوبية التي تظهر بواسطتها. هكذا، فإن كثيراً ما نصطدح عليه بالسمات الأسلوبية يضطجع بوظيفة المبالغة، مثل ذلك : الالتفات والتلميح والاستعارة والتشبيه الخ. بل إن ابن جني يعتمد وظيفة المبالغة أو التوكيد أساساً من أسس تحديد المجاز.

ترتبط المبالغة باعتبارها دلالة أو وظيفة بجملة من أساليب البلاغة، وربما كان على رأسها أسلوب المجاز الذي يعدل به عن الحقيقة لما ينطوي عليه من مبالغة ؛ «لا يستعملون المجاز إلا لضرب من المبالغة، إذ لو لا ذلك لكانت الحقيقة أولى من المساحة»¹⁸. ومن بين صور المجاز التي تقوم على المبالغة، أشار ابن جني إلى الاستعارة والتلميح والتشبيه¹⁹.

ومن السمات الأسلوبية التي يكون للambilague فيها دور حاسم ما سمي في اصطلاح البلاغيين بالتشبه المعكوس وأدرجه ابن جني في باب «غلبة الفروع على الأصول»²⁰. ويضاف إليه أسلوب التحقير²¹. وقد ترتبط المبالغة بالصورة حتى وإن كانت عارية من ألوان المجاز²².

على هذا النحو تلتزم المبالغة بالدلالة فتصبح رهينة بكل أساليب البلاغة ومقومات الشعر، ولكنها تظل، مع ذلك، سمة أسلوبية قائمة في الذات بواسطة مجموعة من الصيغ والأبنية.

يحدد ابن جني معيار المبالغة قائلاً : «إنك في المبالغة لابد أن تترك موضعها إلى موضع، إما لفظاً إلى لفظ، وإما جنساً إلى جنس»²³. فجوهر المبالغة كامن في العدول عن أصل مطرد، حيث تتكون مجموعة من

الصيغة المعدولة، إما بالزيادة أو الانحراف. وأساس هذا العدول راجع إلى «المعنى». وقد رأينا من قبل أن المعنى يملّك زمام الألفاظ ويتعلّق بها «وبعد فإذا كانت الألفاظ أدلة المعاني، ثم زيد فيها شيء، أو جبت القسمة له زيادة المعنى به، وكذلك إن انحرف به عن سنته (وهديته) كان ذلك دليلاً على حادث متجدد له»²⁴.

إن المبالغة خروج عن الحال المعهودة، وهذا الخروج على مستوى الدلالة لا يمكن أبداً إلا بلفظ يتسم بالعدول عن أصل مطرد، وربما كان جديراً بالأهمية الإشارة إلى أن إحدى خصائص الشعر كامنة في خروج اللغة عن القواعد الأصلية، وكان المبالغة التي يتمثل معيارها في الخروج عن موضع إلى موضع تجسد في هذا المقام جواهر الشعر.

إن صيغتي «فعال» و«فعّال» معدولتان عن صيغة «فَعِيل» الأصلية والمطردة؛ الأولى بالانحراف والثانية بالزيادة. وابن جنبي يرى أن أصل الزيادة في اللفظ للمبالغة تضييف العين «لتکثیر الفعل نحو «قطع» و«كسر»، وهو أبلغ من الزيادة من غير لفظ الأصل، لأن الأصول أقوى تحكماً من الزوائد.. فتكريرها أبلغ في المعنى من زيادة حرف أجنبي، وكلاهما يوجب زيادة المعنى»²⁵.

وأما الزيادة في اللفظ للمبالغة بحرف أجنبي؛ فمن ذلك باب «فعل وافتuel»، نحو قوله سبحانه وتعالى : «لَهَا مَا كَسِبَتْ وَعَلَيْهَا مَا اكتسبتْ»؛ فافتuel أقوى معنى من فعل وذلك لأن «كسب الحسنة بالإضافة إلى اكتساب السيئة أمر يسير ومستصغر». فلما كانت الحسنة تصغر بالنسبة إلى جزائها، وكان جزاء السيئة بمثيلها ولم تصغر بضافتها إلى جزائها عظيم قدر السيئة وفُحِم لفظ العبارة عنها²⁶. من هنا كانت الصيغة القوية للمعنى القوي، والسياق يقوم هنا على تعظيم حال السيئة ترهيباً منها وزجراً عنها؛ فالزيادة في اللفظ تؤول إلى السياق البلاغي.

لقد وقف ابن جنی على مجموعة من الصيغ الموسومة بالزيادة لما تنطوي عليه من معانٍ زائدة ؟ فصيغة « تفاعل » في قولنا : تعالى الله ، أبلغ من « علم » ، وصيغة « افعوعل » في قولنا : « احدووب » أقوى معنى من « حدب » وذلك لكثره الحروف ²⁷ . وهناك صيغتان آخرتان أشار إليهما ابن جنی في سياق حديثه عن صيغة المبالغة الموصوفة بالزيادة : الأولى « متفعل في قراءة » غير متتجف لاتم ²⁸ ، والثانية « فقلووت » في قولنا : « ملکوت » ²⁹ .

ليست الزيادة في اللفظ إلا صورة واحدة من بين صور عديدة يتشكل بها أسلوب المبالغة؛ إذ توجد صور أخرى أشار إليها ابن جنبي، ولعل «الوصف بالمصدر» يمثل إحداها، وهو وصف بجميع الجنس تمكيناً للمعنى ومباغة فيه، وكأن الموصوف هو المصدر نفسه، ولأجل ذلك كان الوصف بالمصدر على حال واحدة في المذكر والمؤنث ما دام الغرض إرادة المصدر والجنس، كقول الخنساء :

تَزَرَّعَ مَا غَفَلْتُ حَتَّى إِذَا أَدَّكْرْتُ فَإِنَّمَا هِيَ إِقْبَالٌ وَإِدْبَارٌ

ويستدل ابن جنی على أن المقصود هنا إيقاع المصدر صفة لأنما هي الإقبال والإدبار، بصورة أخرى من صور المبالغة في التعبير الأدبي العربي؛ يقول الشاعر :

الأصبحت أسماء جاذمةً للخبل. وضفت علينا والضئين من البخل
أي هو مخلوق من البخل³⁰. وهذا كقوله عز وجل (خلق الإنسان
من عجل) «وذلك لكثره فعله إيه، واعتياده له. وهذا أقوى معنى من أن
يكون أراد : خلق العجل من الإنسان، لأنه أمر قد اطرب واتسع، فحمله
على القلب يبعد في الصنعة ويصغر المعنى»³¹. وكأن هذه الصورة من
صور المبالغة تنهض ببلاغتها وتتبني أسلوبيتها على كسر الاطراد والعرف

الجاري في الاستعمال ؟ فالقول بـ«خلق العجل من الإنسان» لا يحوز الآخر الأسلوبي ذاته الذي يحوزه التركيب المقلوب أو المعدول عن الأصل المطرد «خلق الإنسان من عجل». ولربما لو نظر إلىهما معزولين عن السياق الاستعمالي لما نجم عنهما فرق أسلوبي يستحق الذكر.

يمثل «قلب الاستعمال» صورة أخرى من صور المبالغة عند ابن جني، يقول عن بيت المتني :

رَمَّاً بِنَوَاصِيهَا قِسْيَيْ فَجِنَّهَا دَوَامِيَ الْهَوَادِي سَالِمَاتِ الْجَوَانِبِ
وَبِالغُ بِقُولِهِ : (رَمَّا بِنَوَاصِيهَا القِسْيَيْ) وَقَلْبُ الْاسْتِعْمَال .. وَهَذَا مِنْ
عَادَتِهِ : قَلْبُ الْأَلْفاظِ لِلْمَبَالَغَةِ .. لَأَنَّ القِسْيَيْ هِيَ الَّتِي يَرْمِيُ عَنْهَا وَلَيْسَ
مَا يَرْمِيُ نَفْسَهُ ..³²

ومن الصور الأخرى التي يتشكل بها أسلوب المبالغة، الصفة المؤثنة التي يجتمع فيها المذكر والمؤنث، نحو رجل علامه وامرأة علامه³³. ويمكن أن نضيف إليها دلالة الأصوات ؛ فـ«بَهَتْ» أقوى معنى من «بَهِتْ» وذلك لأن «فَعُلْ» تأتي للمبالغة³⁴. وـ«فَعُولْ» أقوى من لفظ «فَعَالْ» للواوين والضمتين، وضعف الألف والفتحتين. فخصصوا القول بالغلو والسرع بالغلاء لأن الغلو في القول أخلق وأعني عندهم من غلاء السعر³⁵. وهذا مما يدخل في باب «قوة اللفظ لقوية المعنى» المشار إليه في موضع سابق من هذا البحث.

ليست المبالغة إذن سوى سمة أسلوبية تتحقق بجملة من الصور تفنن الشعراء في خلقها. وتحققها مرهون بتوافقها مع السياق. فصيغة «افتعل» على سبيل المثال ليست أفضل من صيغة « فعل» إلا من حيث مناسبتها للموقف الذي تصوره لا من حيث قيمتها الذاتية، من هنا يظهر الدور الحاسم الذي تضطلع به «الوظيفة» في تكوين السمة الأسلوبية، التي

لأنّها في ذاتها قيمة جمالية مطلقة ؛ وهذا هو حال أجناس شجاعة
العربية على مستوى التركيب.

2- عدول التراكيب.

بعد «التركيب» أحد العناصر التي تسهم في بناء المعنى داخل نظام اللغة الشعرية، إذ يكتسب هذا النظام حيوية خاصة لا يملكها خارجها، فقد تضطّلّع البنية النحوية في النص الشعري بروافد إضافية لا تمتلكها خارج الأدب³⁶. وهو ما أكدّه «رومأن ياكبسون» في مقاله عن نحو الشعر، حيث وصف «التوازي النحوي» بأنه من أبرز مكونات بنية اللغة الشعرية : «والقاعدة العامة هي أن كل قصيدة تخلي من الصور يغدو فيها «مجاز نحو» مهيمنا فيحل محل الاستعارة»³⁷. وليس التوازي النحوي سوى مظهر واحد من مظاهر كثيرة للبنية التركيبية في لغة الشعر، ذلك «أن للنظام النحوي في العمل الأدبي عامة والشعر خاصة جماليات تتبدى في طرائق نظم الكلمات وهياكل التأليف بينها، وفي أركان الجملة وخصائصها، وفي (تفاعل) كل ذلك. وفي فاعليته وأثاره في بنية القصيدة، من الجهاتين التركيبية والرمزية»³⁸. وعلى الناقد الذي يغوص في نسيج اللغة الشعرية أن يدرس النظام النحوي عبر هذه المظاهر.

تلسمنا هذه الآراء إلى الإقرار بوجود تراكيب خاصة بالشعر، وقد اقتضى هذه الخصوصية ما ينوه به الشاعر من أغراض وانفعالات يتطلب توصيلها تراكيب قد لا تجاري التراكيب المألوفة في التعبير العادي ؛ يقول «فندريس» إن «اللغة الانفعالية تنفذ في اللغة النحوية وتسطو عليها وتفكّها. لذلك يمكن أن يفسر عدم استقرار النحو بفعل الانفعالية إلى حد كبير»³⁹.

وحينما أفر ابن جني في مبتدأ باب الشجاعة العربية قائلًا : «اعلم أن معظم ذلك إنما هو الحذف والزيادة والتقديم والتأخير، والحمل على المعنى والتحريف»⁴⁰، فقد كان يعلن ضمنياً عن خصوصية البنية التركيبية في الشعر؛ ومن مظاهر هذه الخصوصية أن يلتجأ الشاعر إلى حذف جزء أو أجزاء من الجملة، أو يفصل بين الأجزاء المضامنة، أو يزيد عنصراً، أو أن يستغل حرية الرتبة فيقدم أجزاء ويؤخر أخرى. وهذه أبرز مظاهر عدول التراكيب التي تولأها ابن جني بالعناية، بحيث يجوز لنا القول إن حديثه في باب شجاعة العربية يختزله مظهران تركيبيان هما : الحذف والتقديم والتأخير.

1-2

ادرك ابن جني ارتباط الحذف بنمط الاستخدام البلاغي للغة وبالشعر على نحو خاص. ولأجل ذلك كان يذيل حدديث عن حذف أجزاء الكلام، بالعبارات الآتية : «ونظائره كثيرة في القرآن وفصيح الكلام» أو «وأكثر ذلك في الشعر». فهذه العبارات دالة على وعيه بالصنفة الشعرية لظاهرة الحذف.

يرى ابن جني الحذف اتساعاً، أي هو لون من التركيب الفرعاني العدولي المشتق أو المحوّل عن تركيب أصلي لم تتعرض فيه قرينة التضام إلى الترخص ؛ إنه، بخلاف التراكيب الأصلية التي تتصف بالشيوخ، نادر لا يستخدم إلا لأغراض بلاغية وجمالية. والحديث عن الحذف يفترض تقدير التركيب الأصلي الذي نفرعت عنه الجملة الواقع بها الحذف ؛ هذا التركيب له مواصفات الجملة النحوية المقيدة المكونة من ركنين أساسين : فعل وفاعل أو مبتدأ وخبر، وقد تلحّقها فضلات تكمل معناها. ويتعرض هذا النمط لشتى ضروب الحذف تبعاً لمواقف تشكيل الخطاب. وقد تطرق

ابن جني إلى جميع صور الحذف التي تختملها اللغة. وذلك في باب شجاعة العربية. فقد عرض حذف الفعل⁴¹ في القرآن والشعر، وقد عدّ سيبويه⁴² كثرة الاستعمال، سبباً من أسباب حدوث هذه الصورة من الحذف، ولكننا لم نظرف منها بتتائج أبعد من الإشارة الوصفية العامة. كما أنه عرض أيضاً لإضمار الفاعل في موضع غير باب شجاعة العربية: «وحدث إضمار الفاعل للدلالة عليه واسع فاش عنهم»⁴³; يقول عن قراءة الحسن: «فتائهم بفتحة»: «الفاعل المضمر الساعة.. فأضمرها الدلالة العذاب الواقع فيها عليها، ولكثره ما تردد في القرآن من ذكر إياتها»⁴⁴. وقد يحذف الفعل والفاعل معاً، وذلك لتشابههما المفرد بكون الفاعل بمنزلة الجزء من الفعل⁴⁵.

وحذف المفعول به شائع ومستساغ ، ووجه على قدرة المتكلم في تصريف أوجه الكلام، ومثله حذف المضاف، وقد يحذف المضاف بعد المضاف⁴⁶. كما يحذف المضاف إليه والمبدأ والخبر والظرف والمعطوف والمعطوف عليه والمستثنى. أما حذف الموصوف فيصيغه بالقبح⁴⁷ ومع ذلك حذف الموصوف وأقيمت الصفة مقامه «وأكثر ذلك في الشعر»⁴⁸، غير أن حسنة مشروط بإقامة الدليل عليه. وحذف الجواب، فكان حذفه وظيفة بلاغية قوية.

وكما حذفت الأسماء حذفت الحروف مثل حروف العطف، وهمزة الاستفهام⁴⁹. وإذا كان القياس لا يبيح الحذف فيها، فإن لغة الشعر تختمله. لوجود دليل يقوم عليه.

على هذا النحو يعد الحذف ظاهرة من ظواهر الاستخدام الشعري للغة وقد حذفت العرب الجملة، والمفرد، والحرف والحركة⁵⁰ ولعباً لايجاز واكتفاء بيسير القول. وقد أكد ابن جني جنوح العربي إلى الإيجاز حيث لا يلوذ بالإطالة إلا لضرورة بلاغية، وكان الإيجاز أصبح خاصية

من خصائص اللغة⁵¹ العربية في التعبير، وأية ذلك ما في القرآن والشعر من كثرة الحذف، غير أنه « كلما قويت الدلالة على المذوق كان حذفه لسونه »⁵²، والإصرار على الحذف مصدر تعجب.

إن جميع أنواع الحذف التي أدرجها ابن جنبي في باب « شجاعة العربية » تفيد اتساع الإمكانيات النحوية التي يتسم بها نسق العربية؛ ولن يست لغة الشعر في الحصول على النهاية إلا إحدى البنية الجمالية التي تقوم على استغلال هذه الإمكانيات وتوظيفها لأغراض بلاغية وفنية.

يسهم أسلوب الحذف في بناء الأبعاد الدلالية للكلام المذوق؛ فالشاعر لا يحذف ليخفف من طول الكلام ولعًا بالإيجاز فحسب، وإنما يحذف لإبلاغ المعنى؛ فالحذف إذن من التراكيب المعدولة التي تنطوي على أسرار بلاغية، ولأجل ذلك قال عبد القاهر الجرجاني : « هو باب دقيق المثلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر. فإنك ترى به ترك الذكر، أفصح من الذكر، والصمت عن الإفاده، أزيد للإفاده، وتجده في أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بياناً إذا لم تُبن »⁵³. ولقد حدد ابن جنبي معياراً للضبط أسلوب الحذف قائلاً : « وإنما كلامنا على حذف ما يحذف وهو مراد. فأما حذفه إذا لم يُرد فسائع لا سؤال فيه. وذلك كقولنا : آنطلق زيد ؟ ألا ترى هذا كلاماً تماماً وإن لم تذكر معه شيئاً من الفضلات.. وذلك أنك لم تُرد الزيادة في الفائدة أكثر من الإخبار عنه بانطلاقه دون غيره »⁵⁴.

لا يغدو الحذف سمة أسلوبية إلا إذا كان المذوق مكوناً للبنية اللغوية وجزءاً من دلالتها، أي أن يكون العنصر المذوق مطلوباً بمقتضى الظاهر؛ فيأتي الحذف مخالفًا لهذا الوجه، ولا يدخل ضمن صور هذا الأسلوب، ذلك النوع الذي شاع استعماله على أنه من التراكيب الأصلية التي لم

يطرأ عليها تغيير. وقد أشار عبد القاهر الجرجاني إلى هذا النوع ضمن أحد قسمي حذف المفعول به، واصفاً إياه بأنه جلي لا صنعة فيه، ذلك أن الحذف في عبارة «أصنفت إليه» وأنت تقصد: أذني، لاتنتطوي على حذف بالدلول البلاغي، وكأن المتكلم قد تلتف هذا التركيب الشائع فردهه من دون أن يكون له منه غرض بلاغي أو جمالي. إن الحذف باعتباره صورة بلاغية أو سمة أسلوبية ينبغي أن يخضع لاختيار المتكلم، وهذا هو القسم الثاني الذي نعته عبد القاهر بأنه: «خفى تدخله الصنعة»⁵⁵، وهو الذي يعنينا هنا تناوله.

ومن بين صور الحذف التي تنتطوي على سمات الصنعة والتجريد، عرض ابن جنی حذف المفعول، ونصَّ أكثر من مرة على حسنه لدلالة الكلام عليه، وأنه لا يصدر إلا عن فصاحة عذبة: «وحذف المفعول كثيراً وفصيح وعذب، ولا يركبه إلا من قوي طبعه، وعذب وضعه»⁵⁶. وربما آل الفضل إلى عبد القاهر الجرجاني في تأويل جماليات حذف المفعول، التي وضع ابن جنی أساسها، وشق الطريق نحوها؛ فقد أقر في كتابه «دلائل الإعجاز» أن حذف المفعول ليس لنتائجـه نهاية. فهو «طريق إلى ضروب من الصنعة وإلى لطائف لا تختص»⁵⁷. ولعله قصد بذلك إلى أن وجوه التصرُّف في حذف المفعول كثيرة ودلائلها لا تنتهي.

يرتبط حذف المفعول به موقف المتكلم الذي يتلوخى بتوسيع أغراض بلاغية وجمالية قد لا تتحقق مع ذكره، وكان ابن جنی يدرك ما يتربَّ على الحذف من قيمة فنية يمنحها للتعبير؛ يقول: «وعلى ذكر حذف المفعول، فما أعزَّه وأعذَّبه في الكلام، ألا ترى إلى قوله تعالى: «ووَجَدَ مِنْ دُونِهِمْ امْرَأَتَيْنِ تَذُوَّدَانِ»، أي تذودان إيليهما. ولو نطق بالمفعول، لما كان في عذوبة حذفه ولا في علوه. وأنشدا أبو علي للحظينة:

منقمة تصون إليك منها كصوتك من رداء شرعي
أي : تصون الحديث وتخزنه ..⁵⁸

وعرض أيضاً لحذف المضاف، وقال عنه إنه ضرب من الاتساع كثير وشائع في نمط الاستخدام البلاغي للغة : «وحذف المضاف في القرآن والشعر وفصيح الكلام في عدد الرمل سعة»⁵⁹. وهو اتساع من جهة كونه يؤدي إلى نشوء تراكيب مجازية مثل قوله تعالى : (واسأل القرية) أو قوله : (بنو فلان يطؤهم الطريق، يريد : يطؤهم أهل الطريق)⁶⁰. يخلق حذف المضاف علاقات لغوية جديدة، قد تكون لها وظائف بلاغية هامة ؛ يقول المتنبي :

لَا تكثُرَ الْأَنْوَافَ كثْرَةَ قِلَّةٍ إِلَّا إِذَا شَقَيْتَ بَكَ الْأَخْيَاءَ

«وقوله (شقيت بك) يريد : شقيت بفقدك، فحذف المضاف وقام المضاف إليه مقامه.. وهو كثير جداً في القرآن والشعر، (فإنما يشقى به الأحياء لفارقهم إيمانه)⁶¹. فالتركيب الجديد أبلغ من التركيب المقدّر، وقد أثار هذا البيت تأويلات مختلفة، الأمر الذي يثبت أن الحذف صورة بلاغية تكشف الدلالة وترفع من حجم التوصيل إذ تضع المتلقى بإزاء جملة من المعاني المحتملة وكلها صالحة، وما كان لهذه الوظيفة البلاغية أن تتحقق لو حلَّ المضاف في التركيب وأُسند الفعل إليه. ويتبين هذا الوعي ببلاغة الحذف في حديثه عن حذف الجواب، يقول : «وذهب أصحابنا إلى أن حذف الجواب.. أبلغ في المعنى من إظهاره.. لأنك إذا قلت لغلامك : والله لن قمت إليك، وسكت عن الجواب، ذهب بفكره إلى أنواع المكره من الضرب والقتل والكسر وغير ذلك.. ولو قلت : والله لن قمت إليك لأضر بي لك، فأتيت بالجواب، لم يئن شيئاً غير الضرب.. فكان ذلك دون حذف الجواب في نفسه»⁶².

يبرز النص السابق فاعلية الحذف في تشكيل المعنى والرفع من الطاقة التوصيلية للكلام، ولا عجب في هذا؛ فالحذف صورة من الصور التي تقول الكثير وتحمل على التفكير أكثر.

ليست إذن شجاعة العربية في أحد مظاهرها سوى ما يجريه المتكلم من حذف في أجزاء الجملة لأغراض بلاغية وجمالية. وأما المظهر الآخر فيتمثل في تغيير ترتيب الكلمات أو ما يسمى بـ«التقديم والتأخير»، وهو أحد الأساليب التي تجسد مفهوم الشجاعة على المستوى النحوي في الشعر.

2-2

في كل لغة نظام أو أنظمة أصولية لرصيف الكلمات في الجملة، مع قدر من الحرية قد يضيق أو يتسع لخلق تنوعات بالقياس إلى هذا النظام الأصوالي⁶³. والحق – كما يقول «فندرис» – أنه لا توجد لغة واحدة تسير في ترتيب الكلمات على حرية مطلقة، كما لا توجد لغة واحدة ترتيب الكلمات فيها جامد لا يتحرك⁶⁴.

يتبع نسق اللغة العربية حرية واسعة في تغيير نعط التركيب الأصلي، وهي حرية تعني أنه ليس هناك أي نظام إجباري لترتيب الكلمات فيها، وقد ساعد على هذه الحرية ظاهرة الإعراب لما تسمع به من إمكانات نقل موقع الكلمات دون أن يختل منطق الجملة، ومع اختفاء الإعراب يصبح وضع الكلمات خاضعا لنظام إجباري.

«ومع ذلك فإن نظام الكلمات ليس حراً، لأن للغة نظاماً واجب الاحترام.. والخروج على هذا النظام ليس نادراً، ولكنه يكون ذا طابع نحوي أو أسلوبياً»⁶⁵.

لاتهمنا هنا التغيرات التي تفرضها أوضاع نحوية معينة، بل ستتجه عنايتنا إلى التغيرات الناتجة عن المعنى. «المسألة في كل حالة من الحالات مسألة حس أكثر منها مسألة مذهب نحوي، إذ أن هناك ترتيباً معتاداً مبتدلاً يطرق الذهن لأول وهلة، وهذا الترتيب يمكن مخالفته، ولكن مجرد المخالفة ينبغي عن غرض ما، ذلك الغرض هو إبراز كلمة من الكلمات لتوجيه التفات السامع إليها، وتلك مسألة أسلوبية يمكن تتبعها إلى أقصى وقائعها»⁶⁶.

إن الحرية التي اتسم بها نسق العربية فيما وصف بـ«الرُّتب غير المحفوظة» تميزها عن الرُّتب المحفوظة، التي لا تقبل التحول، مكنت الشعراء من استخدامها من أجل معانיהם التي تقتضي تراكيب غير مألوفة في الاستعمال، أعني التراكيب القادرة على أن تحمل أكثر من مجرد المعنى الإخباري المجرد. وتبعاً لما سبق أن رددناه، فإن أي تحول في نسق التركيب الأصلي لنسق الجملة العربية، هو أمر يتعلق «بالبنية الداخلية المرتبطة بالمعنى في ذهن المتكلم»⁶⁷.

يسعى أسلوب التقديم والتأخير إلى نقل المعنى من إطاره الإخباري إلى إطار جديد، وبذلك لا تكون التراكيب في لغة الشعر تراكيب محابدة، ولكنها تؤدي جزءاً من معنى القصيدة وجماليتها⁶⁸.

ولقد خاض البلاغيون وأصحاب القراءات والنحو واللغويون في «نظام الكلمات» ومعاني التراكيب؛ فكانت بيئه النحوة والبلاغيين - كما يقول أحد النقاد - تموج بالحديث عن تنظيم الكلمات، وقد «تطلع دارسي النحو واللغة إلى إقامة نظام يكشف أسرار اللغة واستعمالاتها، وحاول ابن جنبي على الخصوص أن يدللي بنصيبي في هذا الجانب الشاق»⁶⁹.

يحدد ابن جني في فصل «التقديم والتأخير» من باب «شجاعة عربية» قرينة الرتبة في البنية التركيبية في اللغة العربية، ويرى أنها إما رتبة محفوظة أو غير محفوظة، أي إن المتكلم لا يجد الحرية المطلقة في تغيير موقع الكلمات، بل إن أي تغيير قد يتربّط عليه إخلال بالتركيب، ومن ذلك ما نصّ عليه قائلًا : «لا يجوز تقديم الصلة ولا شيء منها على الموصول، ولا الصفة على الموصوف، ولا المبدل على المبدل منه، ولا عطف البيان على المعطوف عليه، ولا العطف، الذي هو نسق على المعطوف عليه، إلا في الواو وحدها.. ولا يجوز تقديم المضاف إليه على المضاف.. ولا يجوز تقديم الجواب على المجاب..⁷⁰».

هذه رتب محفوظة لا يسمح نسق اللغة بالحرية في تغيير نظامها، وأما الرتب غير المحفوظة، التي تمثل مجال الحرية للمتكلم في تغيير نظامها أي وجهة شاء، فهي التي نصّ عليها قائلًا : «تقديم المفعول على الفاعل تارة، وعلى الفعل الناصبه أخرى.. وكذلك الظرف.. والحال.. والامتناع.. وما يصح ويجوز تقديمه خبر المبتدأ على المبتدأ.. وكذلك خبر كان وأخواتها على أسمائها، وعليها أنفسها.. ويجوز تقديم المفعول له على الفعل الناصبه⁷¹».

يرسم ابن جني هنا إطاراً للإمكانات التي يقدمها نسق اللغة في مجال حرية الرتبة في البنية التركيبية، وهي حرية يستثمرها الشعراء في تعبيراتهم الجمالية.

وقد يتربّط على باب التقديم والتأخير ما أطلق عليه ابن جني «الفروق والفصول» ويتعلق الأمر بظواهر تركيبية لاتسایر القياس، ومع ذلك استخدمها الشعراء إذ لا آبهًا على «السمو والتغطرف». ولعل الإيجاز في أجزاء الفصول في البنية التركيبية، أن يتحول عند الشاعر إلى

نوع من اللعب عار من أي قوة إبلاغية غير الولع بالإلغاز والتعمية ؛ وفي هذه الحال لا يجوز أن يكون هذا القبيل من التراكيب سائغاً في الشعر، وهو ما قد يفسر الموقف المحتفظ لابن جنبي من مثل هذه التراكيب⁷² ، ولكنها قد تسوغ إذا ما استخدمت فيها أو اقتضتها السياق. وربما كان أسلوب «الاعتراض» ضرباً من الفصل بين أجزاء الجملة لغرض بلاغي ؛ ولأجل ذلك أدرج في باب محاسن الكلام والشعر⁷³ ، وهو يصطلط بوظيفة التأكيد ؛ هذه الدلالة التي تحمل المتكلم على إجراء شتى ضروب الفصول بين الفعل والفاعل والمبتدأ والخبر وكل ما لا يجوز الفصل فيه. وقد وصفه ابن جنبي بأنه دال على «فصاحة المتكلم وقوته نفسه وامتداد نفسه»⁷⁴ ، أي هو لون أسلوبي يجسد ما يبذل المتكلم من افتنان في الصياغة التعبيرية لأجل أغراض جمالية وبلغوية. ولعل هذا لأن يكون وراء استحسان ابن جنبي للاعتراض بل وجميع صور التقديم والتأخير، حيث يقول عنه : «هو باب كثير الفوائد، جم الحasan، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بدعة، ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعراً يروقك مئسماً، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن رافك ولطف عندك أن قدم فيه شيء، وحول اللفظ من مكان إلى مكان»⁷⁵.

وإذا كان عبد القاهر يربط جودة الشعر بما يتحقق فيه من وجوه النظم ؛ منها تغيير مواقع الألفاظ داخل التركيب، فإنه ظل حريصاً أشد الحرص على أن يكون لهذا التغيير نتائج معنوية. أي إنه لم يستحسن أسلوب التقديم والتأخير من حيث هو تحولٌ شكلي في نظام الألفاظ، بل ألح على أن يربط قيمته الفنية بقوته البلاغية في أداء المعنى، وهو في ذلك كان يطور خطوات البلاغيين قبله، ومنهم ابن جنبي الذي سعى نحو تحديد بلاغة صور التقديم والتأخير وما تنطوي عليه من دلالات.

يبين ابن جنني في تحليله لقراءة يزيد البربرى : «وَعْلَمَ آدُمُ الْأَسْمَاءَ كُلَّهَا»⁷⁶ ، فاعالية المعنى في خلق تنوعات تركيبية على نمط التركيب الأصلي الوضع : فعل + فاعل + مفعول به.

ورغبة المتكلم في التركيز على المفعول تحمله على أن يحول في هذا التركيب التحويلات الآتية ؛ وسائلها متدرجة من التركيب الأقل عناية بالمفعول إلى التركيب الأكثر عناية به :

ضرب عمرا زيد (فعل + مفعول به + فاعل).

عمرا ضرب زيد (مفعول به + فعل + فاعل).

عمرو ضربه زيد (مفعول به + فعل (مع الضمير العائد على المفعول + فاعل)).

عمرو ضرب زيد (مفعول به (دون علامة النصب) + فعل (دون ضمير عائد) + فاعل).

ضُرب عمرو (فعل (مبني للمجهول) + مفعول به (نائب الفاعل)).

ولقد خصص ابن جنني مواضع متعددة لتأويل تركيب البناء للمفعول وكشف دلالاته⁷⁷ ، وأوضح بذلك تأثير تغير المعنى في التركيب. وهو أسلوب وصفه سيبويه بأنه «عربيٌّ جيدٌ كثيرٌ»، وقال : «كأنهم إنما يقدمون الذي بيانه أهم لهم وهم ببيانه أعني، وإن كان جميعاً يهمانهم يعنيانهم»⁷⁸. وقد التقط ابن جنني ما قاله سيبويه، غير أنه - فيما يبدو - لم يكن ليتحقق ذلك الحلم الذي راود عبد القاهر الجرجاني فيما بعد، عندما تطلع إلى أن يصير درس التقديم والتأخير نشاطاً بلاغياً يصبو إلى ما يموج به هذا الأسلوب من خواطر وأغراض حية تجسد قيمته ؛ فاكتفى - في معظم الأحيان - بما سينبه عليه عبد القاهر بعده قائلاً : «واعلم أنا لم

نجدهم اعتمدوا فيه (أي التقديم والتأخير) شيئاً يجري مجرى الأصل، غير العناية والاهتمام.. وقد وقع في ظنون الناس أنه يكفي أن يقال : «إنه قدم للعناية، ولأن ذكره أهم» من غير أن يذكر من أين كانت تلك العناية ؟ وسم كان أهتم ؟ ولتخيلهم ذلك صَغُرْ أمر «التقديم والتأخير» في نسوسهم...»⁷⁹.

والحق أن ابن جني، على الرغم من رغبته في الكشف عن الأسرار البلاغية الكامنة وراء اختيار التقديم في التراكيب، فقد ظل يتحرك في الإطار الذي رسمه سيبويه دون أن يقوى على تجاوزه، كما يمكن استخلاص ذلك من تأويله لبعض القراءات⁸⁰.

وما يجدر الإشارة إليه في هذا المقام، أن التغيير الحاصل في رتبة الألفاظ لا يكون سمة أسلوبية إلا إذا دعا إليه غرض بلاغي أو جمالي ولا دخل هنا للتغييرات التي توجها قرائن نحوية صرفة ؛ فقد يصبح «نقض المراتب» قاعدة لغوية ، وهذا النقض لاصلة له بالاختيار الأسلوبي ، إنه شيء راجع إلى طبيعة قوانين النظام اللغوي للعربية ، من ذلك تقدم الأسماء المستفهم بها ، والأسماء المشروط بها ، وتقدم المفعول على الفاعل المضاف إلى ضمير المفعول ، وتأخر المبتدأ إذا كان نكرة وكان الخبر عنه طرفاً . إن مثل هذه التراكيب المعدولة عن الأصل (تأخير الفاعل والمبتدأ وتقدير المفعول) ليست من قبيل الاختيار الأسلوبي الذي ناقش في ضوئه مفهوم العدول ، بل هي تراكيب وُسمت بـ «النقض» المرتبط بطبيعة قوانين نظام اللغة ؛ إن «نقض المراتب»⁸¹ الذي يمثل قاعدة من قواعد النظام اللغوي يحصل بسبب قرينة لغوية أو نحوية وهي حالة من الحالات التي يكون عليها التركيب ، فيحدث فيه -على سبيل الوجوب- تغيير في مراتب ألفاظه دون أن تكون لهذا النقض أية صلة بالسياق.

والملاحظ أن معظم حديث ابن جنی عن أسلوب التقديم والتأخير، ترکز في تأويل تقديم المفعول به⁸². ومع ذلك فقد خلقت لنا كتاباته تأويلات بلاغية لهذا الأسلوب في غير باب تقديم المفعول، مثل ذلك الابتداء بالنكرة، يقول : «وأما قولهم (شُرٌّ أَهْرَّ ذَانَاب) فإنما جاز الابتداء فيه بالنكرة من حيث كان الكلام عائدا إلى معنى النفي، أي ما أهْرَّ ذَانَاب إلا شر، وإنما كان المعنى هذا لأن الخبرية عليه أقوى، الاترى أنك لو قلت : أهْرَّ ذَانَاب شر، لكونت على طرف من الإخبار غير مؤكـد، فإذا قلت : ما أهْرَّ ذَانَاب إلاـشـرـ،ـ كانـ ذـلـكـ أـوـكـدـ..ـ وإنـاـ اـحـتـيـجـ إـلـىـ التـوـكـيدـ فـيـ هـذـاـ المـوـضـعـ منـ حـيـثـ كـانـ أـمـراـعـانـيـاـ مـهـمـاـ،ـ وـذـلـكـ أـنـ قـائـلـ هـذـاـ القـوـلـ سـمعـ هـرـيرـ كـلـبـ فأـصـافـ مـنـهـ وـأـشـفـقـ لـاستـمـاعـهـ أـنـ يـكـونـ لـطـارـقـ شـرـ،ـ وـلـيـسـ هـذـاـ فـيـ نـفـسـهـ كـأنـ يـطـرـقـ بـابـ ضـيـفـ أوـ يـلـمـ بـهـ مـسـتـرـشـدـ،ـ (فـلـمـ عـنـاهـ وـأـهـمـهـ،ـ وـكـدـ الإـخـبـارـ عـنـهـ)ـ وـأـخـرـ القـوـلـ مـخـرـجـ الإـغـلاـظـ بـهـ وـالـتـأـهـبـ لـمـ دـعـاـ إـلـيـهـ⁸³.

توضح مناقشة ابن جنی لتركيب (شُرٌّ أَهْرَّ ذَانَاب) أن المعنى يتلئـبـ باللفظ ويـخـضـعـ إـلـىـ أحـكـامـهـ ؛ـ فعلـىـ الرـغـمـ مـنـ ضـعـفـ هـذـاـ التـرـكـيبـ فـيـ الإـعـرـابـ فإـنـهـ قـويـ فـيـ طـاقـتـهـ الإـبـلـاغـيـةـ،ـ يـؤـدـيـ المـعـنـىـ عـلـىـ نـحـوـ لـمـ يـمـكـنـ أـنـ يـؤـدـيـهـ التـرـكـيبـ الأـصـلـيـ (أَهْرَّ ذَانَابـ شـرـ)ـ ؛ـ فـالـمـوـقـفـ هـنـاـ مـوـقـفـ تعـظـيمـ،ـ وـمـاـ كـانـ لـلـتـرـكـيبـ العـادـيـ أـنـ يـوـصـلـ الغـرـضـ.ـ وـالمـلـاحـظـ أـنـ منـاقـشـةـ ابنـ جـنـيـ لـأـسـلـوبـ التـقـدـيمـ فـيـ المـاـثـلـ السـابـقـ،ـ وـإـنـ أـقـامـتـ تـأـوـيلـاـهـ عـلـىـ أـسـاسـ الـعـنـيـةـ بـالـلـفـظـ الـمـقـدـمـ وـإـضـفـاءـ الـأـهـمـيـةـ عـلـيـهـ،ـ فـإـنـهـ حـاـوـلـتـ تـفـسـيرـ أـسـبـابـ هـذـهـ الـعـنـيـةـ وـدـوـاعـيـ هـذـهـ الـأـهـمـيـةـ.ـ وـهـوـمـاـ قـامـ بـهـ أـيـضاـ عـبـدـ الـقـاـهـرـ الـجـرـجـانـيـ،ـ وـإـنـ اـخـتـلـفـ تـأـوـيلـهـ عـنـ تـأـوـيلـ ابنـ جـنـيـ.ـ فـقـدـ تـعـرـضـ لـهـ فـيـ بـابـ تـقـدـيمـ الـنـكـرـةـ مـسـتـخلـصـاـ أـنـ الـمـرـادـ مـنـ إـعـلـامـ السـامـعـ أـنـ الـذـيـ أـهـرـذـانـابـ هـوـ مـنـ جـنـسـ الشـرـ لـجـنـسـ الـخـيـرـ⁸⁴.

ليست إذن شجاعة العربية في أحد مظاهرها سوى ما يجريه المتكلم من تغيير في رتبة الألفاظ داخل الجملة، أي إن ما اصطلاح عليه بـ«التقديم والتأخير» يمثل أحد تجليات شجاعة العربية باعتبارها أصلًا جماليًا يجسد تصور ابن جني لخصوصية الشعر. على هذا النحو اختزل كل من أسلوب الحذف وأسلوب التقديم والتأخير عدول التراكيب في الشعر، وهما بذلك قد أسهما في بلورة مفهوم الشجاعة.

3- عدول الدلالة.

أشار ابن جني إلى مجموعة من الحروف والأسماء التي تخلع عن دلالتها الأصلية؛ وهذا العدول الدلالي يرشحها لكي تتضطلع بوظائف بلاغية وجمالية زائدة عن وظيفتها الإخبارية. ولعل من خصائص الاستخدام الشعري للغة، تصرُّف الشاعر في دلالات الألفاظ سواء أكانت حرفًا أو اسمًا. والحق أن هذا الضرب من العدول مسؤول عن ظواهر المجاز التي تسود اللغة. وإذا كان ابن جني لم يول بعض هذه الظواهر العناية التي حظيت بها في الدرس البلاغي، فإن اهتمامه ببعضها الآخر يثبت أن تصوره لجمالية اللغة وبلاوغتها قد شمل جميع مستوياتها الصوتية والتركيبية والدلالية. وهذا من شأنه أن يجعل مفهوم العدول ، الذي يمثل أساساً من الأسس التي تبني عليها «شجاعة العربية» ، مبدأ جماليًا يفسر لنا أحد أسرار اللغة في تحقيقها الشعري.

1-3

يتصرف الشاعر في استخدام الحروف، إما باستعمال بعضها مكان بعض أو بالخروج بها من باب إلى باب لتتقمص معاني جديدة. وإذا كنا قد رأينا في موضع سابق من هذا البحث أن من خصائص اللغة العربية تعدية الأفعال بحروف أخرى لتضمُّنها معناها، فإن ذلك له

صلة بباب تبادل الحروف في الاستعمال حيث تتعدى بعض الأفعال بغير حروفها الأصلية. فحرف (في) يقوم مقام (الباء) في قول الشاعر :

نَلُوذُ فِي أَمْ لَنَا مَا تُعْتَصِبَ مِنَ الْغَمَامِ تَزَنَّدِي وَتَسْقِبَ⁸⁵

ومقام (على) في قوله تعالى : (ولأَصْلِيلَتُكُمْ فِي جَذْوَعِ النَّخْلِ).. ويكون حرف (إلى) بمعنى (مع) في قوله سبحانه : (من أنصارِي إلى الله)⁸⁶. وعلى نحو ما تقارض حروف الجر فيما بينها، فإن حروف التفعي تبادل الموضع فيما بينها أيضا ؛ ف (لم) تستعمل في موضع (ليس) في قول الشاعر :

أَذَا دَاءَ هَفَا بُقْرَاطُ عَنْهُ فَلَمْ يَوْجَدْ لِصَاحِبِهِ ضَرِيبُ⁸⁷

وستعمل في موضع (لا).

أما العدول الدلالي للحروف المقصود هنا فهو خروجها عن معانيها الأصلية إلى معانٍ مجازية مرتبطة بسياق «المفظ» وهي ما يصطدح عليها في الدراسات التداولية الحديثة بـ«الأفعال اللغوية غير المباشرة» حيث تتعارض دلالات بعض الجمل مع السياق (أو المقام) التي تستخدم فيه ، فيفضي ذلك إلى توليد دلالات أخرى غير مباشرة، مثل ذلك ما ساقه ابن جنبي عن «قول الرجل لصاحبِ الذي لا يشك في جهله : أبا جاهل أنت ؟ توبيخاته، وتقبيله عليه، ومعناه : إني قد نبهتك على حمالك فانتبه لها، واحتظر لنفسك منها...»⁸⁸.

إن الصيغة الشكلية للجملة السابقة صيغة استفهام أي إنها تدل على معنى السؤال، غير أن هذا ما لا يفهم منها على الرغم من أن مؤشراتها الشكلية تحمل على ذلك. هذا الأمر يقود إلى أن معنى الجملة السابقة «أبا جاهل أنت ؟» غير كامن في بنيتها بل ينبغي البحث عنه في الشروط المقامية التي أخرجت فيها. على هذا النحو، لما كان المتكلم يستفهم عن أمر

يعرفه، فقد خرق إحدى قواعد جملة الاستفهام المتمثلة في العلم بشيء لم يكن معلوماً، فلما تعارضت دلالة الاستفهام مع المقام، تعطل فعل السؤال وتم توليد «فعل لغوي» جديد تمثل في الدلالة غير المباشرة التي تضمنها السؤال، وهي «التوبيق» أو «التبنيه».

واضح أنه عندما يقوم «المقام» بتعطيل الدلالة المباشرة للمفهوم فإنه يتبع الفرصة لتوليد دلالة متضمنة هي الدلالة المجازية التي تفهم بواسطة الاستدلال؛ وهنا يلتقي العدول الدلالي لهذا النوع من الأدوات أو الجحمل بالعدول الدلالي للألفاظ في الاستعارة والكتابية. وهذا هو ما دعا السكاكي إلى الجمع بينهما في باب البيان.⁸⁹

إن خلع دلالة «الحرف» ونقله إلى دلالة جديدة، يخضع لشروط السياق، هكذا فإن أداة الاستفهام (هل) تصبح بمعنى (قد) الإثباتية، كما في قوله تعالى : (هل أتى على الإنسان حين من الدهر) أي بمعنى : قد أتى عليه ذلك. فالاستفهام هنا غير موافق للمقام الذي يبني عن معرفة المستفهم للشيء، الأمر الذي يترتب عليه تولد دلالات أخرى غير تلك التي تتوقع من البنية الشكلية للجملة. بقول ابن جنبي في هذا الصدد : «وذلك أن المستفهم عن الشيء قد يكون عارفاً به مع استفهماته في الظاهر عنه، لكن غرضه في الاستفهام عنهأشياء. منها أن يُري المستئول أنه خفي عليه ليس مع جوابه عنه، ومنها أن يتعرف حال المستئول هل هو عارف بما السائل عارف به، ومنها أن يُري الحاضر غيرهما أنه بصورة السائل المسترشد ؛ لما له في ذلك من الغرض. ومنها أن يعد ذلك لما بعده مما يتوقعه، حتى إن حلف بعد أنه قد سأله عنه حلف صادقاً، فأوضح بذلك عذراً. و(الغير ذلك) من المعاني التي يسأل السائل عما يعرفه لأجلها وبسببها.

فلما كان السائل في جميع هذه الأحوال قد يسأل عما هو عارفه، أخذ بذلك طرفا من الإيجاب، لا السؤال عن مجهول الحال. وإذا كان ذلك كذلك جاز لأجله أن يجرد في بعض الأحوال ذلك الحرف لصريح ذلك المعنى^{٩٠}.

إن قول ابن جنني بتجريد الحرف عن دلالته الأصلية في مقامات معينة أمر له علاقة بضرب من العبارات يتحكم السياق (المقام) في توليد دلالتها؛ حيث لا يفيد ظاهرها الشكلي المعنى المقصود توصيله؛ فقد تكون استفهاماً والمفهوم منها الإثبات أو التوبيخ أو التهكم^{٩١}. وقد يكون خبراً والمفهوم منها الهُزء أو الدعاء^{٩٢}.

هذا العدول الدلالي أو الانتقال من المعنى الأصلي للعبارة إلى معنى فرعى يفهم من السياق الذي تولد فيه، هو الإجراء المتحكم في جميع ظواهر المجاز من استعارات وكتابيات؛ فالمعنى المراد توصيله في جميع الأحوال ليس مما يفهم من ظاهر اللفظ سواء أكان جملة أم لفظاً مفرداً، بل إنه مما يدرك بواسطة التأويل والاستدلال.

إن القاسم المشترك بين جميع الظواهر اللغوية التي يتم فيها العدول عن الدلالة الأصلية إلى دلالة متفرعة عنها تدرك بقرينة ما، هو قيامها على دلالة متضمنة. وهذا نفسه ما يلاحظ في استخدام المجازي لأسماء الأعلام.

2-3

تطرق ابن جنني إلى وظيفة اسم العلم في التواصل اللغوي فنص على أنه يضطلع بتعيين الأشخاص بأقصر الطرق وأكثرها اختصاراً^{٩٣}. ومفاد حديثه أن العلاقة بين اسم العلم والمعنى علاقة اعتباطية، لا يدل فيها الاسم على معنى أو صفة من صفات المعنى بدليل إطلاق الاسم

الواحد على أشخاص مختلفين «إن الأعلام لاتقيد، يريدون بذلك أن الاسم الواحد من الأعلام، يقع على الشيء ومخالفه وقوعاً واحداً». ⁹⁴ غير أن بعضهم لا يتفق مع هذا الرأي، ذاهباً إلى أن فصل الأعلام من الأسماء العامة، أمر لا يسوغه الاستعمال اللغوي ولا فهم الناس للألفاظ في حياتهم العادية ؟ فاسم العلم ليس لفظاً معزولاً عن الاستعمال ؛ ذلك أن «المتكلم حين ينطق بالعلم يربطه في ذهنه بمجموعة من الصفات الخاصة»⁹⁵، ومعنى هذا النص أن استعمال المتكلمين لاسم العلم يشحنه بدلالات ترجع إلى التجارب المختلفة والمواصف النفسية والاجتماعية التي استخدم فيها هذا الاسم، ولأجل ذلك لم يكن استدعاوه حالياً من أي معنى ؟ فأسماء الأعلام ليست رموزاً رياضية بل هي ألفاظ جارية في الاستعمال.

إن إشكال اعتباطية اسم العلم أو قصديته يحسمها الاستعمال ؛ فإذا كان اسم العلم يستخدم في العرف اللغوي من أجل تعين شخص أو مسمى، دون أن يفيد عنه شيئاً، أي إنه يقف عند الوظيفة التعيينية دون أن يتخطاها إلى الوظيفة الدلالية أو التعبيرية، فإن استعماله الشعري يمنحه بعداً مجازياً يتمثل في دلالته على المعاني : «اعلم أن الأعلام أكثر وقوعها في كلامهم إنما هو على الأعيان دون المعاني ، والأعيان هي الأشخاص ، نحو :

زيد وجعفر.. وعمان ونجران.. وكما جاءت الأعلام في الأعيان فكذلك أيضاً قد جاءت في المعاني ..»⁹⁶ ومعنى هذا أن اسم العلم يتتحول إلى صفة أي إلى كلمة عادية دالة على معنى ، بعد أن كانت مفرغة من أي معنى «وتعد الشخصيات التاريخية والروائية من المصادر الخصبة لمثل هذا الانتقال في الاستعمال»⁹⁷.

ولقد أورد ابن جنی خاتم شعرية استخدمت فيها أسماء الأعلام صفات سواء أكانت منقولة عن أسماء لشخصيات تاريخية وقصصية أو كانت في أصلها أسماء جنس أو أوصافاً قبل انتقالها إلى العلمية. واستخدام أسماء الأعلام صفات ذو طبيعة مجازية مبررة حيث تصير العلاقة بين الدال (اسم العلم) أو بين مدلوله وبين ما يدل عليه علاقة ترميز⁹⁸. فاسم العلم «هند» يشير إلى شخصية معينة عاشت في حقبة تاريخية معروفة، غير أنه يستخدم استخداماً مجازياً فنياً، أي ينتقل من كونه «علماً» يفيد تعين شخص إلى أن يدل على «وظيفة» ارتبطت بذلك الشخص، وبالإمكان أن ترتبط بشخص آخر في زمان مختلف، أو بعبارة ابن جنی : «تعليق الأعلام على المعاني دون الأعيان».

قال الطائي الكبير :

فَلَا تَخْسِبَا هَذِهَا الْغَدَرُ وَخَدْهَا سِجِّيَّةٌ نَفْسٌ كُلُّ غَانِيَةٍ هِنْدُ
فقوله (كل غانية هند) متناه في معناه، وأخذ لأقصى مداه، ألا ترى
أنه كأنه قال :

كل غانية غادرة أو قاطعة (أو خائنة) أو نحو ذلك». ⁹⁹

في الشعر تفقد أسماء الأعلام وظيفتها التعينية لتصير صفات دالة، أي حاملة لمعنى ما، وقد يكون هذا المعنى ملازمًا لسمى ارتبط به هذا الاسم حتى غدار مزاكماً في حالة «هند» في البيت المذكور أو «بكر» في قول الشاعر :

إِنَّ الْذِئَابَ قَدْ أَخْضَرَتْ بَرَاثُهَا وَالنَّاسُ كُلُّهُمْ بَكْرٌ إِذَا شَبَّعُوا ¹⁰⁰ .
أي إذا شبعوا تعادوا وتغادروا، لأن بكراه هكذا فعلها. وقول الآخر
أيضاً :

أَنَا أَبُو الْمِهَالِ بَعْضَ الْأَحْيَانِ لَيْسَ عَلَيَّ حَسِيبٌ بِضُؤْلَانِ

أي إن أبو المنهال يفيد «الغَنَاءُ وَالنِّجْدَةُ»، فإذا ذكر فكانه قد ذكرها، فيصير معناه إلى أنه قال: أنا المغني في بعض الأحيان، أو أنا النجد في بعض تلك الأوقات. أفلاتراك كيف انتزعت من العلم الذي هو (أبو المنهال) معنى الصفة والفعالية»¹⁰¹.

إن خلع المعنى من اسم العلم والعدول به عن دلالته التعبينية إلى الدلالة الوصفية في الأمثلة المذكورة يتوقف إدراكتها على خبرة المتلقى بالتاريخ والقصص والأساطير ذلك لأن «أسماء الأعلام التي يستعيرها الشاعر تحمل ترابطات معقدة توصلها بحكايات تاريخية وأسطورية وتشير إلى أبطال وأماكن تتسمى إلى ثقافات متباينة في الزمان والمكان..»¹⁰²

وهناك صنف آخر من أسماء الأعلام يتم عدولها الدلالي بواسطة الاستيقاق، فلا صلة لهذا الصنف بالحقائق التاريخية، بل هو منقول من ألفاظ اللغة واستخدم عند الشعراء استخدام الصفات. وقد قام ابن جني في كتابه «المبهج» بتفسير أسماء شعراء ديوان الحماسة، كأنه يلتمس صلة بين مدلول اسم العلم ودلالة استخدامه؛ يقول مثلاً عن «الطرمَاح بن حكيم»: الطرمَاح: الطويل، قال:

فَهُوَ طَرْمَاحٌ طَوِيلٌ قَصْبَيْهِ

ويقال: طرمَح البناء إذا أطالة..»¹⁰³.

ولقد نص «محمد مفتاح» بأن دراسة أسماء الأعلام تدخل ضمن إشكال قصدية اللغة واعتباريتها؛ فقد تناولتها الدراسات الأنثروبولوجية واللسانية والمنطقية بالطريقة الاستيقاقية: «...نجد الباحثين في الرمزية أحلوا استيقاق أسماء الأعلام مكانة مرموقة.. لأنها وسيلة لنقل العلامات اللغوية ومنها أسماء الأعلام من الاعتبارية إلى القصدية أي إنها تصبح ذات قيمة رمزية وكذا فعل بعض الباحثين في الشعرية»¹⁰⁴.

تنزع الدوال في الشعر إلى مقاومة الصفة الاعتبارية لتجوّل علاقتها بالمدولات إلى علاقة قصدية ؛ فاسم العلم « إسحاق » لا يشير إلى شخص يحمل هذا الاسم فقط بل قد ينزع منه الشاعر معنى الفعلية أو الصفة، على نحو ما صنع أبو تمام¹⁰⁵ مادحا « إسحاق بن إبراهيم » في قوله :

صُبَّ الْفِرَاقُ عَلَيْنَا صُبَّ مِنْ كَتَبِ عَلَيْهِ إِسْحَاقٌ يَوْمَ الرُّوعِ مُتَّقِمًا
فاسم العلم في هذا البيت يومى إلى الدلالة الاست夸ية المترزة منه، وهي الدعاء بالسحق على الفراق الذي ألم بالشاعر، وهو بذلك يمهد للدخول في غرض المدح. ونجد هذه العلاقة القصدية أيضاً في قول الشاعر من الرجز :

أَنَا أَبُو بُرَدَةَ إِذْ جَدَ الْوَهْلُ

أي أنا المغني والمحدى عند اشتداد الأمر¹⁰⁶.

هذا الضرب من العلاقة القصدية نجده في غير أسماء الأعلام، مثل قول الشاعر :

مَا أُمْكِنَ اجْتَاحَتِ الْمَتَابِيَا كُلُّ فُؤَادٍ عَلَيْكَ أُمْ

كان قال : كل فؤاد عليك حزين أو كثيب، إذ كانت الأم هكذا غالباً أمرها لا سيما مع المصيبة وعند نزول الشدة¹⁰⁷.

وهناك من أسماء الأعلام ما تلحق به لام التعريف، فيتحول من العلمية إلى الصفة، أي يتخلّى عن وظيفته التعيينية إلى الدلالة على معنى ما ؛ فالحارث والعباس والحسن والحسين « وإن كانت أعلاماً فإنها تجري مجرى الصفات، ولذلك قال الخليل : إنهم جعلوه الشيء بعينه، أي الذي حرث وعيّس، فمحمول هذا أن في هذه الأسماء الأعلام التي أصلها الصفات معاني الأفعال، ولذلك لحقتها لام المعرفة كما تعرف

الصفات، وإذا كان فيها معاني الأفعال، وكانت الأفعال كما تكون مدحًا فكذلك ما تكون ذمًا فهي تتحقق في العلم معنى الصفة، مدحًا كانت الصفة أو ذمًا.. فقد صَح إذاً أن ما جاء من الأعلام وفيه لام التعرِيف، فإنما ذلك لما فيه من معنى الفعل والوصفيَّة، ثناء عليه ذلك أو ذمَّاه.. »¹⁰⁸.

هذه أعلام تحولت مجازاً للدلالة على المعاني، وبذلك لا يظل اسم العلم جامداً ينحصر في تعين الأشخاص بل يغدو اسمـاً مشتقـاً له معنى، وهذا يفيد أننا في التحليل النـقدي للـشعر ينبغي النظر إلى أسماء الأعلام بـوصفـها دـالـة على معنى سـوـاء بالـاشـتقـاق أو بـواسـطـة عـلـاقـة عـرـفـية أو تـارـيخـية، على نحو ما يـصـبـح دـالـاً عـلـى معـنى أي عـنـصـر من عـنـاصـر النـصـ الشـعـريـ مهمـا يـدقـ.

* * * *

يبدو مما تطرقنا إليه في هذا الفصل، أن ابن جنـيـ أسـهمـ بـنصـيبـ وافـرـ في صـيـاغـةـ مـبـاحـثـ الـبـلـاغـةـ الـقـدـيمـةـ، ولـكـنهـ لمـ يـكـنـ معـنـياـ بـالـتصـنـيفـ وـالـتـبـوـبـ وـوـضـعـ الـخـدـودـ وـصـكـ الـمـصـطـلـحـ. فـقـدـ كـانـ تـفـكـيرـهـ الـبـلـاغـيـ جـزـءـاـ منـ تـفـكـيرـهـ الـلـغـويـ الـعـامـ فيـ أـصـوـلـ الـعـرـبـيـ وـعـقـرـيـتـهـ وـلـأـجـلـ ذـلـكـ كـانـ عـنـايـتـاـ فـيـ هـذـاـ الـبـحـثـ مـوـجـهـةـ تـحـوـيـ أـصـوـلـ تـفـكـيرـهـ الـبـلـاغـيـ الـتـيـ تـؤـولـ إـلـيـهـ السـمـاتـ الـأـسـلـوـبـيـةـ أوـ «ـفـنـونـ»ـ الـبـلـاغـةـ كـمـاـ يـصـطـلـعـ عـلـيـهـ.

ولـعـلـ الكـشـفـ عـنـ هـذـهـ الـأـصـوـلـ أـنـ يـظـهـرـ المـبـاحـثـ الـبـلـاغـيـةـ أوـ السـمـاتـ الـأـسـلـوـبـيـةـ فـيـ اـرـتـبـاطـهـاـ بـالـمـعـايـرـ الـجـمـالـيـةـ الـمـتـحـكـمـةـ فـيـهاـ. وـهـذـاـ مـنـ شـائـئـهـ أـنـ يـرـقـيـ بـالـبـلـاغـةـ إـلـىـ مـسـتـوـيـ التـفـكـيرـ الـكـلـيـ الـذـيـ يـنـظـرـ إـلـىـ الـظـاهـرـةـ الـأـسـلـوـبـيـةـ فـيـ عـلـاقـتـهاـ بـالـأـصـوـلـ الـجـمـالـيـةـ وـالـمـبـادـيـعـةـ الـعـامـةـ. وـهـكـذـاـ أـمـكـنـتـاـ تـنـاوـلـ مـجـمـوعـةـ مـنـ السـمـاتـ الـبـلـاغـيـةـ فـيـ ضـوءـ مـبـدـأـ الـعـدـولـ، الـذـيـ يـمـثـلـ أـحـدـ الـمـفـهـومـاتـ الـتـيـ تـفـسـرـ التـحـقـقـ الـأـسـلـوـبـيـ وـالـبـلـاغـيـ لـلـسـمـةـ الـلـغـوـيـةـ.

ولاشك أن منظورنا للسمات الأسلوبية في ضوء مفهوم العدول، يفيد أن المقصود بهذه السمات، تلك التي ترتبط، في الأصل، بجنس الشعر ؛ ذلك أن «العدول» الذي تؤول إليه السمات الأسلوبية يجسد ماهية الشعر، بوصفه نوعاً من «التنظيم اللغطي» الذي يمتلك ثقلًا خاصاً، تعدمه الأجناس النثرية التي لا تقوم بلاغتها على سمات العدول أو ظواهر الشجاعة. وإذا ما توفرت فيها، فإنها لا تحظى بالأهمية ذاتها التي تحوزها في الشعر، هذا الجنس الأدبي الذي كان مصدراً الصياغة الأصول البلاغية والمبادئ الجمالية.

هوامش الفصل الثاني

- 1- كتاب البديع (ص: 58)
- 2- نقد الشعر (ص: 147-146)
- 3- البرهان في علوم القرآن، ج III (ص: 314)
- 4- منهاج البلغاء (ص: 348)
- 5- جماليات الافتات (ص: 884)
- 6- نفسه.
- 7- الفسرج I (ص: 250) و (ص: 211-210) وانظر أيضاً المحتسب ج II (ص: 126)
- 8- الخاطريات، (ص: 36)
- 9- المزركشي، البرهان في علوم القرآن، ج III (ص: 326)
- 10- المحتسب، ج I (ص: 145)
- 11- المزركشي، البرهان في علوم القرآن ، ج III (ص: 328)
- 12- المحتسب، ج II (ص: 231)
- 13- انظر في هذا الصدد: المحتسب، ج I (ص: 146-145)
- 14- ابن جني، المحتسب ، ج II (ص: 198)
- 15- الخاطريات (ص: 70)
- 16- نفسه.
- 17- نقد الشعر (ص: 141)
- 18- الخصائص، ج I (ص: 374)
- 19- انظر الفسر، ج I (ص: 281 و 297 و 326) و تفسير أرجوزة أبي نواس (ص: 57 و 157 و 159 إلخ)
- 20- الخصائص، ج I (ص: 303-301)
- 21- الفسر، ج I (ص: 332)
- 22- انظر مثلاً على ذلك: الخاطريات (ص: 124-123)

23- الخصائص، ج III (ص: 46)

24- نفسه (ص: 268)

25- المخاطريات (ص: 168)

26- الخصائص، ج III (ص: 265) وانظر أيضاً: المخاطريات (ص: 168-167)

27- المحتسب، ج II (ص: 134)

28- نفسه، ج I (ص: 207)

29- نفسه.

30- نفسه (ص: 204-203)

31- الخصائص، ج II (ص: 204-203)

32- الفسر، ج I (ص: 343)

33- الخصائص، ج II (ص: 201)

34- المحتسب، ج I (ص: 135-134)

35- نفسه، ج II (ص: 140-139)

36- أنظر : Louri Lotman: *structure du texte artistique* (p: 233)

37- أنظر : Huit questions de poétique (p: 100)

38- عبد المنعم نبلة، مداخل إلى علم الجمال الأدبي (ص: 124)

39- اللغة (ص: 202)

40- الخصائص، ج II (ص: 360)

41- نفسه (ص: 381-380)

42- الكتاب، ج I (ص: 280)

43- المحتسب، ج I (ص: 170)

44- المحتسب، ج II (ص: 133)

45- الخصائص، ج II (ص: 361-360)

46- المحتسب، ج I (ص: 188)

47- نفسه، ج II (ص: 102-101)

48- الخصائص، ج II (ص: 366)

49- نفسه (ص: 281-280)

50- الخصائص، ج II (ص: 360)

51- نفسه، ج I (ص: 88-87-84)

52- المحتسب، ج I (ص: 180-179)

51- دلائل الإعجاز (ص: 146)

51- الخصائص، ج II (ص: 379)

55- دلائل الإعجاز (ص: 155)

56- المحتسب، ج II (ص: 335) وانظر أيضاً الصفحات الآتية: 89 و 157 و 202 و 256 و 280.

57- دلائل الإعجاز (ص: 163)

58- المحتسب، ج I (ص: 334-333) وانظر أيضاً (ص: 125)

59- نفسه (ص: 188)

60- أنظر تأويله لهذه الأمثلة في: الخصائص، ج II (ص: 447-446)

61- ابن جنی، الفرس، ج I (ص: 96) وانظر أيضاً: المحتسب، ج I (ص: 188)

62- أنظر أمثلة هذا الضرب من الحذف في: سر صناعة الإعراب. ج II (ص: 647 و 648 و 649)

63- أنظر:

64- اللغة (ص: 187)

65- الأب هنري فليش، العربية الفصحى (ص: 183)

66- قندرس، اللغة (ص: 188-187)

67- خليل أحمد عمادرة في نحو اللغة وتراثها (ص: 89)

68- محمد مفتاح، تخليل الخطاب الشعري (ص: 70)

69- مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي (ص: 24)

70- الخصائص، ج II: (ص: 385-387)

71- نفسه (ص: 383-382)

72- انظر أمثلة هذا النوع من التراكيب: الخصائص، ج II (ص: 390 و 395 و 404)

73- عبد الله بن المعتز، كتاب البديع (ص: 60-59)

74- الخصائص، ج I (ص: 342) وانظر أيضاً الصفحات الآتية: 332 و 336 و 338

75- دلائل الإعجاز، (ص: 66-64)

76- المحتسب، ج I (ص: 66-64)

77- نفسه ج I. (ص: 135)

78- الكتاب، ج I (ص: 34)

79- دلائل الإعجاز (ص: 108-107)

80- انظر المحتسب، ج I (ص: 362)

81- الخصائص، ج 1 (ص: 294-301)
 82- نفسه (ص: 298-299)
 83- نفسه (ص: 320)
 84- دلائل الإعجاز (ص: 143)
 85- الخصائص، ج II (ص: 314)
 86- نفسه (ص: 307)
 87- نفسه، ج 1 (ص: 188)
 88- المحتسب، ج II (ص: 291-292)

 -A. Moutaouakil, réflexions sur la théorie de la signification (p: 185) -89
 89- الخصائص، ج II (ص: 464-465)
 90- المحتسب، ج II (ص: 464-465)
 91- نفسه (ص: 309) وانظر أيضاً: (ص: 20-21) وانظر المفسر ج 1 (ص: 63)
 92- المبهج في تفسير أسماء شعراء الحمامة (ص: 31)
 93- نفسه (ص: 32)
 94- إبراهيم أبيس، من أسرار اللغة (ص: 187)
 95- المحتسب، ج II (ص: 197)
 96- ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة (ص: 69)
 97- يسمى تدorوف هذه العلاقة ب Symbolisation
 98- نفسه (ص: 271)
 99- الخصائص، ج III (ص: 271)
 100- نفسه (ص: 272)
 101- نفسه (ص: 271)

 Introduction à l'analyse linguistique de la poésie (p: 111) -102
 102- انظر: المبهج (ص: 66)
 103- تحليل الخطاب الشعري (ص: 64)
 104- ديوان أبي تمام بشرح الخطاب التبريري، تحقيق محمد عبده عزام، المجلد 3 دار المعارف
 (ص: 168)
 105- المحتسب، ج II (ص: 272)
 106- نفسه .
 107- المحتسب، ج 1 (ص: 119-120)

الفصل الثالث

التطوع و الجنس الشعر

الشعر ومفهوم التطوع.

لقد كان حديث ابن جني عن أجناس «شجاعة العربية» مرتبطاً بحديثه عن اقتدار الشاعر. هذا الربط بين طبيعة البناء اللغوي في الشعر وفاعلية الشاعر في الصياغة اللغوية، يمثل أحد المبادئ التي ارتكز عليها ابن جني في بلورة تصوره للشعر؛ وآية ذلك ما قدمه من عبارات تصف قدرة الشاعر وشجاعته في التوليد اللغوي؛ ذلك أن التصرف في اللغة بارتجال كلمات غير معهودة في النظام اللغوي، واستدعاء ألفاظ غريبة، يصبح سلوكاً سائغاً من شاعر فصيح مشهود له بالاقتدار اللغوي والجمالي. ولأجل هذا كان الشعراء الكبار في الأدب المختلفة أصحاب الريادة في تثوير لغة الشعر بما يخلقونه من ألفاظ جديدة وما يولدونه من تراكيب غير مألوفة؛ فهم في صراع متواصل مع نظام اللغة المتداولة ومع لغة الموروث الشعري¹.

وقد حمل تصرف العجاج في ألفاظ اللغة الشعراء على الاحتذاء به؛ فهذا أحدهم يقول :

ترافق العِزُّ بنا فلتفَقْعَنا

قياساً على قول العجاج :

تقاعسَ العِزُّ بنا فاقْعَنَسَ

إن الشاعر الذي يلتجأ إلى مخالفة القواعد القياسية، يظهر قدرة على التصرف في اللغة، كما أن الشاعر الذي يلزم قصيده مقومات إضافية يقدم الدليل على قوته في تمكين النسق الجمالي لهذه القصيدة بما لا تتطلبه أعراف الشعر وتقاليده. إن التطوع بهذا المدلول رديف للشجاعة التي يبرهن عليها الشاعر في تعامله مع اللغة. وبناء على هذا يغدو الشعر في تصور ابن جني حفلاً للاختيارات التي تعبر عن مفهومات «القوة» و«الشرف» و«العلو» و«التعالي» و«الإدلال» و«التغطرف» و«الطبع» وغيرها من الألفاظ التي نعت بها ابن جني الشعر والشاعر. ولعل هذا الوصف لا يخرج عن إطار تصوره اللغوي العام الذي يلتمس في اللغة دلائل الحكمة والقوة.

إن الشعر موضع الالتزامات، سواءً أكان الشاعر ملزماً بها لكي يتسبّب كلامه إلى الشعر، أم كان حرّاً في التطوع بها، غير أن الالتزامات الاختيارية تفسح المجال للكشف عن الاقتدار الجمالي للشاعر؛ وهنا يلتقي مفهوم التطوع بمفهوم الشجاعة في أن كلاً منهما صفة للاختيارات الفنية التي يلتجأ إليها الشاعر من غير قيد أو ضرورة.

يربط ابن جني بين مفهوم التطوع وشجاعة الشعر قائلاً : «وأكثر هذه الالتزامات في الشعر ؛ لأنّه يحظر على نفسه ما تبيّنه الصنعة إيه إدلالاً وتغطرفاً واقتداراً وتعالياً، وهو كثير»².

والحق أن «باب في التطوع بما لا يلزم» يفسح المجال للتعرف بعض المبادئ الجمالية والأسلوبية في تصور ابن جني ؛ فهو يحدد مفهوم التطوع بقوله : «وهو أن يلتزم الشاعر ما لا يجب عليه، ليدل بذلك على غُزره

وَسِعَةٌ مَا عِنْدَهُ³. وَقَدْ يَنْصُرُ الْذَّهَنَ إِلَى أَنْ مَدْلُولَ الْقُوَّةِ الَّذِي أَوْمَأَ إِلَيْهِ ابنُ جَنِيِّ فِي هَذَا النَّصِّ مُرْتَبَطٌ بِامْتِلَاكِ مَقْوَمَاتِ الصُّنْعَةِ؛ فَابْنُ الرُّومِيِّ «رَامٌ ذَلِكَ لِسْعَةٌ حَفْظُهُ وَشَدَّةُ مَأْخِذِهِ⁴»، وَكَانَ التَّطْرُعُ هَنَا مَفْهُومٌ يَدْلِي عَلَى الصُّنْعَةِ وَلَا صَلَةٌ لَهُ بِالْجَمَالِيِّ، فَحَسْبُ الشَّاعِرِ الْقَادِرِ عَلَى التَّطْرُعِ أَنْ يَكُونَ غَزِيرُ الْحَفْظِ، إِلَّا أَنَّ ابنَ جَنِيِّ الَّذِي تَفَرَّى التَّنْبِيعَاتِ الْأَسْلُوبِيَّةِ الْمَنْدُرَجَةِ تَحْتَ هَذَا الْمَفْهُومِ، سَرْعَانٌ مَا يَذَكُرُنَا بِمِبْدَإِ جَمَالِيٍّ يُسْمِحُ لَنَا بِالنَّظَرِ إِلَى التَّطْرُعِ نَظَرَةً نَوْعِيَّةً ذَاتِ صَلَةٍ بِمَفْهُومِ الطَّبِيعِ. وَيَتَمَثِّلُ هَذَا الْمِبْدَأُ فِي «نَفْضِ الْأَلتَّزَامِ».

وقد يتحقق نقض الالتزام بواسطة بيت واحد بحيث يصير هذا البيت سمة أسلوبية وذلك لأنه دل على أن الشاعر إنما استجار بطبعه ولم يلجأ إلى الشعر عن طريق الصنعة والتتكلف، إذ لورام وضع القصيدة على ترتيب واحد لما امتنع عليه بيت واحد ينقضه، ولكن المقصود ليس إثبات القدرة على صنع الشعر بل إقناع المتلقين بأن القصيدة التي ألقاها الشاعر بين يديه لا تحمل أي ملامح خارجة عن روح الشعر باعتباره نتاج الطبع والغريزة أو القدرة الطبيعية على الإبداع والخلق، وإذا كان إشكال الطبع

والصنعة قد صار بابا من أبواب الموروث النقدي العربي له امتداد فكري وعرفي في المجتمع العربي الذي شهد صراعاً بين البداءة والحضارة، فإن النتائج المترتبة عليه في الجانب الأسلوبي يمكن اعتمادها على أسس نقدية جديدة ؟ على هذا النحو يصبح «نقض الالتزام» سمة أسلوبية بالنظر إلى أن الشاعر، الذي يفرض على قصيده لوناً من الأطراط ثم سرعان ما يقوم بتكسيره، إنما يراهن على الآخر الأسلوبي الناجم عن هذه العملية. ونقادنا القدامى - ومنهم ابن جنى - يربطون ذلك بمبدأ التنويع من أجل الترويج على السامع، أما النقد الأسلوبي الحديث فيربط ذلك بنظرية الإعلام وتوقعات المتلقى.

إن أكثر الالتزامات الاختيارية التي أوردتها ابن جنى مرتبطة بالقافية أو آخر مصراع البيت ؛ فقد يكون لهذه الالتزامات وظيفة الزيادة في التناسب والتماثل كما قال ابن سنان الخفاجي⁷ .

وهناك سمة أسلوبية تعد من قبيل «التطوع» يلجأ إليها الشاعر اختياراً، وقد تعرى من أي أهمية إذا ما استخدمت في تعبير إخباري، يطلق عليها ابن جنى : «التطوع المشام للتوكييد» ومن هذا الضرب : «قول الله سبحانه : (إلهين اثنين).. وقوله تعالى : (فإذا نُفخ في الصور نفحة واحدة) ، وقولهم : مضى أمس الدابر.. وأنشد الأصمubi :

وأبى الذي تركَ الملوكَ وجمّعَهم بشهاب هامدةً كامسِ الدابر .. ومن ذلك الحال المؤكدة.. قول الله تعالى : (ثمَ ولَيَتَم مدبرين)،
وقول ابن دارة :

أنا ابن دارة معروفاً بها نسيبي وهو باب منقاد⁸ .

إن مثل هذه الصفات الزائدة غير المحددة تعد من خصائص لغة الشعر، فهي لاتشيع في اللغة العلمية، ذلك أنها حينما نقول : (أمس

الدابر) فإن صفة الدابر لا تحدد شيئاً، إنها زائدة، وكل صفة لم تعد تحديدية على نحو ما تكون في الأحوال العادية؛ فإنها تشكل انزياحاً أو صورة⁹. فالصفة في هذه الجملة غير محددة ومن ثم فهي ذات طبيعة بلاغية وأسلوبية.

إن ربط ابن جني التطوع بمفهوم «قوة» الشاعر، ينبغي بأنه يمنع التطوع مدلوال الاقتدار الجمالي، غير أنه ينبغي أن نبقى على ذكرِ من أن مفهوم القوة هنا يدل على معينين ؛ أولهما الملكة الصناعية عند الشاعر من «سعة حفظ وشدة مأخذ» وتتمثل في قدرته مثلاً على أن ينظم قصيدة بروي الطاء «على عزة ذلك» مضيّفاً إليه ظاء قبله. وثانيهما ما يمكن تسميته بالملكة الجمالية التي تقود الشاعر في اتجاه مناقض لأي تكلف أو صنعة، وتتمثل في نقض الشاعر لمبدأ الالتزام الذي أخذه على نفسه. وهذا المعنى الأخير يمنع مفهوم «التطوع» بعداً أسلوبياً، إذ يجعل الاختيار الفني عند الشاعر يجسّد قدرته على التصرف حتى في الالتزامات التي يفرضها على نفسه، ولعل هذا أن يجعل الشعر لوناً من القول الذي، على الرغم من إذعانه للالتزامات والقيود، يظل يجسّد حرية الفن اللغوي في نقض هذه الالتزامات. هكذا يصبح مفهوم «التطوع» باعتباره أصلاً من الأصول الجمالية التي أقام عليها ابن جني تصوره للشعر، عنواناً على شجاعة الشاعر وسموه على أي نظام سابق ؟ أليس بمقدوره أن يملي نظامه ثم أن يخرقه في الوقت نفسه بضرب من الجدل الذي ينقل لنا صورة التجاذب بين الحرية والقيد داخل الشعر ؟ !

1- الضرورة والتطوع .

ارتبط مفهوم «الضرورة» عند ابن جني بالخوض في خصائص لغة الشعر : «إن البحث في الضرورة الشعرية لم يكن إلا ضرباً من الأخذ في

باب الجدل في ماهية الشعر¹⁰ غير أن مصطلح «الضرورة» لم يكن محدد الدلالة، الأمر الذي قاد أحد الباحثين¹¹ إلى وصف ابن جني بالتناقض في مفهومه عن الضرورة، إذ يرتبط عنده بالوزن الشعري تارة وبالسعة والاختيار تارة أخرى. واضح أن القول بالاضطرار استجابة للوزن الشعري ينافق القول بالاختيار والسعة؛ وبينان هذا التناقض الظاهري يرجع إلى مصطلح الضرورة ذاته، إذ يبدو أن إطلاقه كان في الأصل خصوصاً للقواعد اللغوية العامة فيتناولهم لغة الشعر؛ فهم لم ينظروا إليها باعتبارها نمطاً خاصاً من الاستعمال، من هنا أطلقوا على الظواهر التي وجدوها مخالفة للقاعدة المطردة بأنها «ضرورة» اقتضاها الوزن، ولم يقفوا بهذا المصطلح عند الظواهر التي اضطر إليها الشعراء، وإنما أجروه حتى على الظواهر التي أوردها الشاعر بإرادته؛ يقول الشاطبي في هذا الصدد : «إن الضرورة عند النحاة ليس معناها أنه لا يمكن في الموضع غير ما ذكر، إذ ما من ضرورة إلا ويمكن أن يعوض من لفظها غيره... وإنما معنى الضرورة أن الشاعر قد لا يخطر بباله إلا لفظة ما تضمنته ضرورة النطق به في ذلك الموضع إلى زيادة أو نقص أو غير ذلك، بحيث يتنهى غيره إلى أن يحتال في شيء يزيل تلك الضرورة¹² .

على الرغم من أن مصطلح «الضرورة» نشأ في حصن المعيارية، إلا أنه سيكتسب دلالة واسعة، ليصبح عنواناً على الظواهر اللغوية التي يختص بها الشعر، سواءً كانت هذه الظواهر بحكم الوزن أم بفعل إرادة الشاعر وال اختياره، ولهذا قال أبو حيان يرد على ابن مالك : «إنما يعنون بالضرورة أن ذلك من تراكيبيم الواقعه في الشعر، المخصصة به.. ولا يعني النحويون بالضرورة أنه لا مندوحة عن النطق بهذا اللفظ¹³ .».

إن القول بالاختيار والإرادة يكشف بعد آخر من الأبعاد الدلالية لمصطلح الضرورة في استخدام النحاة له، وبعد ابن جني من أوائل من

طور هذا المفهوم ؛ فتفسير ظواهر الضرورة يكونها تعبيراً عن إرادة الشاعر واختياره لهذا الوجه دون الآخر، وليس اضطراراً لإقامة الوزن، يعني أن ابن جني كان يرى الشعر نسقاً لغويَا خاصاً وحِقلاً للتطوع، ونقف هنا عند رواية أوردها في «الخصائص» تبيّن المفهوم الذي استقر لديه عن الضرورة : «قال أبو العباس : حدثني أبو عثمان قال : جلست في حلقة الفراء، فسمعته يقول لأصحابه : لا يجوز حذف لام الأمر إلا في شعر. وأنشد :

مَنْ كَانْ لَا يَرْعِمُ أَنِّي شَاعِرٌ فَيَذْنُونَ مِنِّي تَنَاهُ الْمَزَاجُ

قال : فقلت له : لما جاز في الشعر ولم يجز في الكلام؟ فقال : لأن الشعر يُضطرّ في الشاعر، فيحذف. قال، فقلت : وما الذي اضطرّه هنا، وهو يمكنه أن يقول : فليدين مني؟ قال : فسألّعني، فقيل له : المازني، فأوسع لي. قال أبو الفتح : قد كان يمكن الفراء أن يقول له : إن العرب قد تلزم الضرورة في الشعر في حال السعة ؛ أنسا بها واعتياها، وإعداداً لها لذلك عند وقت الحاجة إليها، لا ترى إلى قوله :

فَذَبَحْتُ أُمَّ الْخَيَارِ تَدَعِيَ عَلَيَّ ذَبَابًا كُلُّهُ لَمْ أَضْعِ

فرفع للضرورة، ولو نصب لما كسر الوزن. وله نظائر. فكذلك قال : (فليدين مني) وهو قادر على أن يقول : (فليدين مني)، لما ذكرت¹⁴.

إن حذف لام الأمر وتغيير الحركة، لم يكوننا لأجل إقامة الوزن، وإنما وصفت هذه الظواهر بـ«الضرورة» على سبيل الاستعمال في اللغة وتوليد صيغ لغوية غير مألوفة، وفاءً باحتياجات الشاعر، وإن جني وإن لم يكشف عن بلاغة تغيير الحركة في لفظ «كله» كما فعل عبد القاهر الجرجاني فيما بعد¹⁵، إلا أنه في مبدئه العام الذي يفصل بين قوة اللغة وصحة الإعراب، ما يتبين عن وعيه بخصوصية لغة الشعر ؟ فهو يرى أن العناية بالمعاني قد تجور على الأنفاظ دون أن يعد ذلك من قبيل الغلط أو اللحن، وإنما هو ضرب من التوليد في اللغة : « ولا يمنعك قوة القوي من

إجازة الضعيف أيضاً، فإن العرب تفعل ذلك، تأنيساً لك بإجازة الوجه الأضعف، لتصح به طريقك، ويرحب به خناقك إذا لم تجد وجهها غيره...»¹⁶. يولد نسق العربية إمكانيات لغوية غنية، وليس مسمى بـ«الضرائر» إلا وجهاً لهذا التوليد اللغوي. ولعل ذلك كان وراء دفاع ابن جنی عن القراءات الشاذة ودفعه أيضاً عن المتنبي ضد خصومه الذين لم يدركوا أسرار العربية وبلاعنة الشعر.

لم يتوان المتنبي، وهو شاعر العربية الأكبر، في توليد اللغة وارتياه آفاق غير مألوفة؛ فلقد أجاب قوماً أنكروا عليه ما جاؤه إليه من استعمالات: «قد يجوز للشاعر من الكلام ما لا يجوز لغيره، لا للاضطرار إليه ولكن للاتساع فيه، واتفاق أهله عليه، فيحذفون ويزيدون» وقال أيضاً: «وللفصحاء المدللين في أشعارهم ما لم يسمع من غيرهم...»¹⁷.

إن «الضرورة» في تصور ابن جنی تساوي خصائص الشعر؛ فهي تميز لغة الشعر عن الكلام العادي أو لغة التتر. إن «الضرورة» «ضرب من ضروب التوليد في اللغة»¹⁸ يعني بها الشاعر اللغة ويضعها في صورة جديدة.

و واضح الآن أن اكتناه مفهوم «الضرورة» في تصور ابن جنی، يقتضي استبعاد الدلالة المعجمية للمصطلح، لأجل إدراكه في إطار من الإرادة والاختيار اللذين يميزان عمل الشاعر المتصرف في الألفاظ بحرية رسمها الخليل بن أحمد في وقت مبكر عندما قال: «الشعراء أمراء الكلام يصرّفونه أتى شاءوا. ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم...»¹⁹. ولعل هذه الحرية التي تميز نشاط الشاعر أن تثبت أن الشعر نسق لغوي خاص: «وعلى هذا ليس ما يدعى «ضرورة» هو رخصة يجد فيها الشاعر متنفساً بل هو من تمام آلات هذه اللغة الخاصة»²⁰.

ولكي تثبت من أن المقصود بمصطلح «الضرورة» غير مفهوم الاضطرار المرتبط بالوزن، حسبنا الإشارة إلى أن ابن جنی رصد ظواهر «الضرورة» في

غير الشعر : «إن الضرورة يتسع مدلولها وفقاً لرأي الجمهور بحيث تصبح شاملة لكل ما ورد في الشعر أو كثر فيه سواء أكانت له نظائر في النثر - ولو كان القرآن والحديث - أم لا²¹ ». فإذا كانت «الضرورة» مجموعة من الظواهر اللغوية التي قد يلتجأ إليها المتكلم اختياراً، فما المانع من ورودها في أنماط لغوية غير الشعر كالقرآن والحديث والأمثال؟ ففي إحدى القراءات حذف حرف النداء مع الإسم الذي يجوز أن يكون وصفاً لأي، وهي قراءة أبي جعفر : «قُلْ رَبُّ احْكُمْ» : «وعلى أن هذا قد جاء مثله في المثل، وهو قولهم : افْتَدِ مَخْنُوقٍ، وأضْبَحْ لَيْلًا، واطْرُقْ كَرَا. يربِّدِيَا مَخْنُوقٍ، وَبِاللَّيلِ، وَبِلِ كَرْوَانٍ. وعلى أن الأمثال عندنا وإن كانت منتشرة فإنها تجري في تحمل الضرورة لها مجراً المنظوم في ذلك، قال أبو علي : لأن الغرض في الأمثال إنما هو التسيير، كما أن الشعر كذلك، فجري المثل مجراً للشعر في تجوز الضرورة فيه»²².

ليست الفروق بين هذه الأنماط من الخطاب اللغوي، فروقاتامة، بل إن ما يوجد بينها من عناصر الاشتراك يجعلها تتساوى في تحمل الضرورة وإن بدرجات متفاوتة حيث يمثل الشعر أقصى أنماط التعبير في توليد ظواهر الضرورة؛ من هنا ألح ابن جني على نسقه المتميز لتكون الضرورة بهذا مكوناً أصيلاً في الشعر، سائغاً ودخilaً في الأجناس الأخرى.

يدرك ابن جني أن الشعر موقف خاص يملك سلطة جمالية تخول للشاعر حرية التصرف. فهو موقف فسحة وعذر، ولأجل ذلك جاز فيه ما جاء في الشعر من الضرورات²³. وليس هذه السلطة سوى أحد مكوناته الطبيعية، ذلك أن الشاعر الذي يرتاد ظواهر الضرورة لا يشعر أنه قد تعسّف؛ فهو يذعن لها طوعاً و اختياراً. هذا الوعي بخصوصية الشعر كان أيضاً وراء تمييزه بين الضرورة غير المتكلفة، أي تلك التي تأتي على سبيل «الطبع» وبين تلك التي يلجأ إليها الشاعر لإحداث الإغراب والإلغاز.

ومن أجل إظهار خصوصية الشعر في إطار مبحث «الضرورة» عمد ابن جني إلى تقرير جملة من السمات المكونة والأصلية في الشعر.

١-١ تجاذب النحو والإيقاع.

رأينا أنفًا²⁴ أن الصراع بين مطالب النحو ومطالب المعنى يمثل جوهر الشعر وماهيته التي تحبسن في مفهوم «الشجاعة» على نحو ما بلوره ابن جني، والحق أن هذه الخاصية ليست إلا مظهراً واحداً من مظاهر الصراع المتعدد الذي ينبغي عليها الشعر؛ من ذلك تجاذب القواعد النحوية والإيقاع، يقول ابن جني : «اعلم أن البيت إذا تجاذبه أمران : زنْع الإعراب، وقبح الزحاف، فإن الجفاة الفصحاء لا يحفلون بقبح الزحاف إذا أدى إلى صحة الإعراب.. فإن كان ترك زين الإعراب يكسر البيت كسراً، لا يزاحفه زحافاً، فإنه لابد من ضعف زين الإعراب واحتمال ضرورته، وكذلك قوله :

سَمَاءُ إِلَهٌ فَوْقَ سَبْعِ سَمَايَا

فهذا لابد من التزام ضرورته؛ لأنَّه لو قال : سمايا لصار من الضرب الثاني إلى الثالث، وإنما مبني هذا الشعر على الضرب الثاني لا الثالث وليس كذلك قوله :

أَبِيتٌ عَلَى مَعَارِي فَاقِحَرَاتٍ بِهِنْ مُلَوِّبٌ كَدَمُ الْعِبَاطِ
لأنَّه لو قال : معا لما كسر الوزن.. لكن ما لابد من التزام ضرورته
مخافة كسر وزنه قوله الآخر :

خَرِيعٌ دَوَادِيٌّ فِي مَلْعِبٍ تَازْرُ طَزَرَا وَتُرْخِي الإِزَارَا
فهذا لابد من تصحيح معنته؛ لأنَّه لو أعلَ اللام وحذفها فقال دوادِ، لكسر البيت أليته.

فأعترف إذا حال ضعف الإعراب الذي لابد من التزامه مخافة كسر البيت، من الزحاف الذي يرتكبه الجفاة الفصحاء إذا أمنوا كسر البيت،

ويدعه من حافظ على صحة الوزن من غير زحاف ؛ وهو كثير. فإن أمنت
كسر البيت اجتب ضعف الإعراب. وإن أشفقت من كسره ألبته دخلت
تحت كسر الإعراب²⁵ .

في هذا النص يقر ابن جني ضرورة الوفاء بالمكان الإيقاعي في
الشعر، ويتخذ هذا الوفاء صورة الصراع مع القاعدة النحوية ؛ فإذا كان
الالتزام بهذه القاعدة يؤثر في إيقاع الشعر ؛ كأن يفرض على الشاعر
تغيير التفعيلة التي بنى عليها القصيدة في موضع الضرب من بحر
الطويل، بحيث تحول (مفاعيلن) إلى (فعولن) بكسر اطراد الضرب في
القصيدة، فإن هذا الشاعر الذي يحرص على نظام الإيقاع في قصيده، لا
لن يعبأ بالقاعدة النحوية المطردة، إذ يغدو يسيرا عليه انتهاء هذه القاعدة
من أجل إشباع الوظيفة الإيقاعية. غير أن ابن جني من جهة أخرى، لا
يرى في ارتكاب الزحاف ما يضر بإيقاع الشعر، ولأجل ذلك فإن الشاعر
الفصيح ينقاد إلى الزحاف حرصا على التحو، مادام الزحاف لا يهدد
النظام الإيقاعي، بل لربما - كما يرى بعض الدارسين المعاصرين²⁶ - كان
الزحاف أحد مظاهر التنويع الموسيقي في الشعر أو استجابة للحركات
الفاعلة في الخلق الفني في أعماق الفنان.

ونخلص من مناقشتنا لهذا النص، إلى أن ابن جني يميز بين صورتين
من صور الخروج على النظام الإيقاعي للشعر بشكله المجرد المستقر في
علم العروض :

• الصورة الأولى متمثلة في ارتكاب الزحاف (ومقصود هنا الزحافات
القيحة).

الصورة الثانية متمثلة في كسر البيت (ومقصود هنا تغيير تفعيلة
الضرب في القصيدة).

إن الصراع بين النحو والإيقاع في الشعر بالشكل الذي يصوره تجاذب القاعدة النحوية والزحاف في القصيدة، يُخسّم لأجل «صحة الإعراب» لاحساس ابن جنی أن كثرة الزحاف لا تخل بالإيقاع؛ ألم يقل في سياق آخر : «إن العرب قد تحمل على ألفاظها معانيها حتى تفسد الإعراب لصحة المعنى»؟! ووجه ذلك أن «صحة الإعراب» لما أدنت بإضعاف القصيدة بانتهائه وحدة الضرب لم يبق للشاعر سوى الإخلال بها لأجل صحة الوزن أو لنقل عبارة أعم : لأجل «صحة المعنى»!

إن هذا التجاذب بين النحو بقواعديه القياسية والإيقاع بمحطاته الجمالية، أو بين القاعدة والاستعمال، يحسم لصالح البلاغة الشعرية التي لا تذعن لسلطان النحو. من هنا نخلص إلى أن التوتر بين القواعد النحوية والإيقاع يمثل إحدى سمات الشعر، ومبادئه تفكير ابن جني البلاغي والأسلوبوي القائم على وصف الشعر بأنه استعمال متجادب مع القاعدة اللغوية؛ وفي هذا تكمن شجاعته أو سموه على القيد.

١-٢ نظام التوقف في الشعر .

تعد ظواهر الوقف من سمات لغة الشعر التي تفرد بها عن لغة النثر . يقول ابن جنبي عن خاصية الوقف على عروض البيت الشعري على نحو ما لاحظها في قول امرئ القيس :

أعْنِي عَلَى بَرْزَقٍ أُرِيكَ وَمَيْضَهُوُ

«فوقف بالراو ، وليس اللفظة قافية ، وقد قدمت أن هذه المدة مستهلكة في حال الرقف ، قيل : هذه اللفظة وإن لم تكن قافية . فيكون البيت بها مقفى ، أو مصرحا ، فإن العرب قد توقف على العروض نحواً من وقوفها على الضرب ، أعني مخالفته ذلك لوقف الكلام المنشور غير الموزون ، الاتر إلى قوله أيضا:

فأَصْحَى يَسْعُّ الْمَاءَ حَوْلَ كِتَيْفَتِنَ.

فوقف بالتنوين خلافاً على الوقف في غير الشعر.. الاتر إلى قوله (اي القطامي) :

أَنِّي اهتديت لتشليم عَلَى دِمَنْ بِالْغَمْرِ غَيْرُهُنَّ الْأَغْصُرُ الْأَوَّلُ

.. قوله (أبو خراش الهمذلي) :

فَوَاللَّهِ لَا أَنْسَى قَتِيلًا رُزْتَهُو بِجَانِبِ قَرْسِيِّيْ ما مَسَّتِيْ عَلَى الْأَرْضِي .. وَأَمْثَالُهُ كَثِيرٌ. كُلُّ ذَلِكَ الْوَقْفُ عَلَى عِرْوَضِهِ مُخَالِفٌ لِلْوَقْفِ عَلَى ضَرِبِهِ، وَمُخَالِفٌ أَيْضًا لِلْوَقْفِ الْكَلَامِ غَيْرِ الشِّعْرِ. وَلَمْ يُذَكَّرْ أَحَدٌ مِّنْ أَصْحَابِنَا هَذَا الْمَوْضِعُ فِي عِلْمِ الْقَوْافِيِّ. وَقَدْ كَانَ يُجَبُ أَنْ يُذَكَّرْ وَلَا يُهَمَّلُ²⁷.

يقر ابن جنني هنا خاصية صوتية ينفرد بها الشعر عن النثر؛ وتمثل في أن نظام الوقف في عروض البيت الشعري مخالف لنظام الوقف في النثر ومخالف للوقف الذي يكون عليه الضرب؛ فقد لاحظ أن أمراً القيس في معلقتة الشهيرة اتبع في الوقف على أعاريف بعض الأبيات نظاماً مخالفًا لما هو عليه نظام الوقف في الأضرب، ولا وجود لهذا النظام في النثر، فهو مما يتميز به الشعر من النثر؛ فقد وقف الشاعر على الواو ثم النون في قصيدة مبنية في ضربها على ياء الوصل، وكأنه قد تطوع بهذا المخالفة نظام الوقف في لغة النثر.

واللحظة التي تستوقف التأمل في النص السابق، أن ابن جنني لم يستخدم مصطلح «الضرورة» سواءً أكان يدل على الاضطرار أم الاختيار. وفي هذا السياق لاحظ باحث معاصر أن طائفة من الظواهر التي صنفها ابن جنني في إطار الضرورات لم تكن، في الواقع الأمر، سوى ظواهر نظام الوقف الشعري²⁸.

وبالإضافة إلى هذه الظواهر الموصوفة بظواهر الوقف الشعري، يذكر ابن جنني ظاهرة لغوية أخرى ذات صلة بهذا الباب وهي ما عرفت بـ«إجراء الوصل مجرى الوقف».

* * *

يشكل مفهوم «التطوع» أحد أصول بلاغة الشعر التي رأينا أنها تقوم على الصراع بين القيد والحرية، ذلك لأن الشعر موضع يجسد حلم الشاعر بفرض سلطانه على اللغة والتقاليد الموروثة. إنه يخوض معركة دائمة لإثبات حريته، حتى وإن تحقق ذلك بفرض قيود جديدة؛ فالحرية لا تمثل في كسر القيد فقط ولكن أيضاً في صنع قيد جديد.

ورعاً كان الشعر بنظامه الشكلي المستقل عن المعنى ميداناً لفرض القيود ومتناهياً لإظهار «الشهامة» و«القوة» ويظل الشاعر ذلك الفارس الذي يخوض المعركة طوعاً و اختياراً، وفي هذا تجلّى شجاعته.

هوأمش الفصل الثالث

- ١ انظر في هذا الصدد : موکاروفسکی : اللغة المعيارية واللغة الشعرية، ترجمة ألفت الروبی، مجلة فصول، عدد ١ ، ١٩٨٤ وعبد المنعم تلیمة : مداخل إلى علم الجمال الأدبي (ص: ١٠٥)
- ٢- الخصائص، ج II (ص: ٢٦٤)
- ٣- نفسه (ص: ٢٣٤)
- ٤- نفسه (ص: ٢٦٢)
- ٥- نفسه (ص: ٢٣٥)
- ٦- الخصائص، ج II (ص: ٢٣٩-٢٣٨)
- ٧- سر الفصاحۃ (ص: ١٧٩)
- ٨- الخصائص، ج II (ص: ٢٦٨-٢٦٧)
- ٩- جون كوهن ، بنية اللغة الشعرية (ص: ١٣٨)
- ١٠- السيد إبراهيم محمد ، الضرورة الشعرية (ص: ٦٧)
- ١١- نفسه.
- ١٢- انظر : عبد القادر البغدادي، خزانة الأدب ، ج I (ص: ٣٤-٣٣)
- ١٣- انظر : السيوطي ، الأشیاء والنظائر ، ج I (ص: ٢٦٨)
- ١٤- الخصائص ، ج III (ص: ٣٠٤-٣٠٣)
- ١٥- دلائل الإعجاز (ص: ٢٧٨)
- ١٦- الخصائص ، ج III (ص: ٦٠)
- ١٧- انظر عبد العزيز الجرجاني ، الوساطة (ص: ٤٥٢)
- ١٨- الضرورة الشعرية : دراسة أسلوبية (ص: ٦٨)
- ١٩- انظر : منهاج البلاغة (ص: ١٤٣)
- ٢٠- إبراهيم السامرائي ، في لغة الشعر (ص: ١٨)
- ٢١- حماسة عبد اللطيف، الضرورة الشعرية (ص: ١٥٢-١٥٣)

- 22- المحتسب، ج II (ص: 70)
- 23- الخصائص، ج I (ص: 328)
- 24- انظر الفصل الأول من القسم الثاني.
- 25- الخصائص، ج I (ص: 336-334)
- 26- كمال أبو ديب، البنية الإيقاعية (ص: 90-91)
- 27- الخصائص، ج I (ص: 71-72)
- 28- حماسة عبد اللطيف، مرجع مذكور.

القسم الثالث

في أصول التأويل البلاغي

<https://jadidpdf.com>

الفصل الأول

السياق البلاغي

لقد تبين في القسمين السابقين أن ابن جنی وقف على ظواهر جمالية وبلاغية في اللغة، وكانت لوقفاته آثار في إرساء أسس تفكير أسلوبي تحلى على جهة الخصوص في تأويلاته لوسائل التعبير البلاغي. وإذا كانت همتنا في هذا البحث منصرفة نحو الكشف عما يخترنه تراث ابن جنی النحوي من إمكانات التفكير البلاغي والأسلوبي، فلا شك أن هذه الغاية لن تتحقق إلا إذا تأتى لنا تعريف بعض المعايير التي وجّهت تأويلاته للغة، والتي تمثل أصولاً في تصوره البلاغي، تضاف إلى تلك الأصول التي تطرقنا إليها سابقاً. وقد اصطدمنا على هذه المعايير أو الأصول «بالسياق»، وهو يشكل أظهر المعايير التي بنى عليها تأويلاته للسمات الأسلوبية في الشعر والقراءات القرآنية.

ولاشك أن استخدامنا لمفهومي السياق والتأويل في هذا الباب يتطلب الكشف عن مدلوليهما في إطار تفكير ابن جنی البلاغي الذي نسعى إلى إعادة صياغته في هذه الدراسة.

١- السياق والتأويل.

ورد السياق عند البلاغيين القدامى بلفظ «مقتضى الحال»، وكان مفهوماً يشمل -حسب تحديد السكاكي^١- المرجع الخارجى (فمقام التهئنة غير مقام التعزية ومقام الترغيب غير مقام الترهيب الخ) وغط التلقي (مقام الذكى غير مقام الغبى) والسياق اللغوى الداخلى «فلكل كلمة مع صاحبها مقام».

ويرى «أحمد المتوكل»^٢ أن التفكير العربى القديم حول المعنى، انطلق من مبدأ تفاعل ثلاثة معطيات تحدد مفهوم السياق، وهى ذات صلة بانتاج الملفوظ :

أ- المقال ويترافق مع الكلام.

ب- المقام (أو الحال) ويشير إلى الموقف الذى ينبع فيه الملفوظ.

ج- الغرض (أو القصد والمراد) ويشير إلى ما ينوي المرسل بشه بواسطة الملفوظ الذى ينبع.

هذه بعض خصائص السياق على نحو ما حددتها بعض الباحثين في الحقل اللغوى، ولعلها أن تأخذ بيدنا في تحديد العناصر السياقية التي اعتمدتها ابن جنى في تأويلاته للشعر والقراءات القرآنية.

ولازعم هنا أن ابن جنى قدم تعريفاً للسياق، غير أنه يمكننا استصحابه بعض خصائصه بقدر من الجهد في تأمل النصوص التي احتوت تأويلاته لصور التعبير البلاغى. هكذا نلاحظ أنه قد يفيد عنده «قصد المتكلم»؛ وهذا القصد يتولى تحديد الحقيقة والمجاز في اللغة، كما يحدد الاستقامة والاستحالة؛ فقولنا : (أشرب ماء البحر) يكون مستحيلاً إذا ما أريد به الحقيقة، لأن الإنسان الواحد لا يشرب جميع ماء البحر، فاما إذا أراد به بعضه ثم أطلق هناك اللفظ يريد به جميعه فلا محالة من جوازه^٣.

وتمثل استحالة الأقوال، إذا ما كان القصد منها الحقيقة، في مخالفتها لقوانين العقل والمنطق ؛ مثال ذلك : (أشرب ماء البحر). وقد تمثل في مخالفتها لأصول الكلام في الإخبار، مثال ذلك أحق الناس بمال أبيه ابنه، فذكر الآبواة منظرو على البنوة، فكأننا قلنا : «أحق الناس بمال أبيه أحق الناس بمال أبيه». وجرى هذا مجرى قوله : «زيد زيد» و«القائم القائم» حيث لا يستفاد من الجزء الثاني إلا ما في الجزء الأول ؛ وهذا مخالف لـ «عقد الإخبار».

إن استحالة الأقوال السابقة قائمة مادام القصد في ذلك ظاهر الكلام، أما إذا انطوى القول على قصد إلى المجاز أو غرض يراد تبليغه، فقد تؤول هذه الاستحالة إلى استقامة ؛ مثال ذلك قول الشاعر :

أنا أبو التجم وشاعري شعري

وقول الآخر :

ببلاد بها كنا وكننا نحلّها
إذ الناس ناسٌ والبلاد بلادٌ

وقول الآخر :

هذا رجائي وهذه مصر عامةٌ وأنت أنت وقد ناديت من كتب
حيث يرى ابن جني أن هذا مما يحمل على معناه دون لفظه ؛ أي إن
القصد من هذه الأقوال وظيفتها المجازية لوجود أغراض يراد توصيلها ؛
فقد يدرك من القول الأول أن معناه : «وشاعري متنه في الجودة على ما
تعرفه وكما يبلغك»، ومن القول الثاني : «إذ الناس أحجار والبلاد أحجار»،
ومن القول الثالث : «وأنت المعروف بالكرم» ؛ فهذه الأغراض سوغت
استخدام المشاعر لما لافائدة وراءه : «وكانه إنما أعيد لفظ الأول لضرب
من الإدلال والثقة بمحض الحال».⁴

إن للسياق دوراً حاسماً في تحديد معنى الكلام ؛ وهو يمثل، كما يقدمه ابن جني، في القصد المتحكم في التعامل مع اللغة ؛ فقد يضع

المتكلم اللفظ على أصل وضعه في اللغة من العموم، فيكون بذلك قد تؤخى الحقيقة. وقد يستخدم وضعه الاستعمالي الخاص على جهاز المجاز.

ويتمثل أيضاً في «الغرض» الذي يريد المتكلم تبليغه فيحمل عليه ألفاظه، حيث تصير المعرفة بهذا الغرض المراد ضرورية من أجل توسيع الكلام والوقوف على طاقته البلاغية، وهذا الغرض يفهم في مقام ما، وهو الموضع الخارجي أو الحال التي شهدت على معنى الكلام.

و بما أن السياق قد يفيد - كما قلنا سابقاً - المعرفة المشتركة بين المخاطبين ، فإن من بين مقومات هذه المعرفة، الوعي بطرق لغة المخاطبين ومسالكها ؛ هذا الوعي لازم - فيما يرى ابن جني - لأجل حصول تأويلات صحيحة لأي القرآن الكريم، تجنب المؤمن الضلال ؛ فهو يرى أن الذين حملوا أقوال الله عز اسمه في القرآن الكريم على التجسيم، إنما كان بسبب ضعفهم في هذه اللغة الشريفة التي خوطب الكافة بها⁵.

إن «الأس» باللغة العربية و «التصرف فيها» أو «المزاولة لها» يؤهل المخاطبين للتأويل الصحيح والفهم السليم ؛ وهكذا سيمكتون من إدراك قول لله تعالى : (يا حسرتي على ما فرطت في جنب الله)، و قوله : (فأينما تولوا فثم وجه الله)، و قوله : (ما خلقت بيدي)، و قوله : (ما عملت أيدينا)، و قوله : (ويبقى وجه ربك) وغيرها من الآيات الكريمة الجارية هذا المجرى، على أنها من قبيل المجاز لا الحقيقة، ليس لأن «القصد» - الذي قلنا عنه إنه ضروري لتحديد المعنى - هو الذي صرفهم عن الواقع في تشبيه الله عز وجل بخلقه، بل لأن معرفتهم باللغة التي يستعملونها - والمعرفة عنصر مكون للسياق - تتدخل هنا للتوجيه الأقوال

على غير معناها الظاهر، أي ما تحمله من خصوص الاستعمال، وذلك أن «هذه اللغة أكثرها جار على المجاز، وقلما يخرج الشيء منها على الحقيقة.. فلما كانت كذلك، وكان القوم الذين خططوا بها أعرف الناس بسعة مذاهبها، وانتشار أنحائها، جرى خطابهم بها مجرى ما يألفونه، يعتادونه منها، وفهموا أغراض المخاطب لهم بها على حسب عرفهم، عاداتهم في استعمالها»⁶.

إن الوعي بأعراض اللغة وعاداتها ومذاهبها وأنحائها وسيلة لتحديد المعنى؛ فالمجاز مكون من مكونات النسق اللغوي للغربية، يتداوله المستخاطبون فيما بينهم، وهو بذلك يمثل جزءاً من المعرفة المشتركة التي تبني عليها إنشاء الخطاب؛ هذه المعرفة تصير عنصراً موجهاً للتأويل. والقرآن الكريم الذي خاطب أهل العربية الذين اعتادوا التخاطب بالمجاز، راعى هذه المعرفة فنزل مستخدماً طرقة في التعبير. ولعل هذا ما حمل أبا عبيدة على تأليف كتابه في «مجاز القرآن» مثيناً أن «في القرآن مثل ما في الكلام العربي من وجوه الإعراب ومن الغريب والمعاني» ومن ضروب الاستخدام المجازي أو البلاغي للغة؟

ومحصل نظر ابن جنني أن استعمال اللغة وأن نظام اللغة على نحو ما هو متداول بين أفراد الجماعة، يشكلان سياقاً موجهاً للتأويل والكشف عن معانٍ النص؛ فقوله سبحانه : (فَإِنَّمَا تُولِوا فِتْنَمْ وَجْهَ اللَّهِ) : «إن شئت قلت : خرج مخرج الاستعارة، وذلك أن وجه الشيء أبداً هو أكرمه وأوضجه، فهو المراد منه، والمقصود إليه. فجرى استعمال هذا في القديم - سبحانه - مجرى العرف فيه والعادة في أمثاله»⁸.

إننا نلتقي اللغة بما تختزن به ذاكرتنا من وداعٍ لأصولها هذه اللغة نفسها التي تعلمها وأصبحنا نفكّر بها. وبذلك فهي تشكل سياقاً نصدر عنه في تأويلاتنا وأحكامنا التقويمية.

وكما أن السياق الاستعمالي للغة يتحكم في تأويلنا لظواهرها، فإنه يتحكم في تذوق وتقدير ما يأتي به الشعراً وأهل الفصاحة من صور بلاغية؛ فقد أقر ابن جنني بأن المجاز إذا كثر لحق بالحقيقة، وفي ذلك اعتراف بدور الاستعمال في التفرقة بين الحقيقة والمجاز؛ إن المتلقي يصبح فيصلًا في وصف العبارة بالمجاز أو الحقيقة، ذلك أن الصور التي يتبعها الشعراء لاتزال تؤثر فينا بغرابتها حتى يستهلكها الشيوع وتبتذلها العادة، فتفقد طاقتها التأثيرية وتضمر وظيفتها المجازية، حيث تغدو مائلة لأي تركيب حقيقي.

إن الكثرة التي كانت وراء إلحاق المجاز بالحقيقة، تعني وجود سياق استعمالي لهذا المجاز. وهذه النظرة تفيد أن كثرة الإمكانيات الفنية تكون حيث قلة الاستعمال، وتلاشي هذه الإمكانيات حيث الكثرة. فالمجاز الخاضع لمبدأ التطور ينتقل من كونه ظاهرة أسلوبية إلى أن يصبح مجرداً من قيمته وخصوصيته⁹.

هذا ناط من أنماط السياق يسعف في تقدير الصور المجازية والكشف عن جماليتها ، وهو ذو علاقة بما يختزنه المتلقي من معرفة باللغة وتفاعلاته مع استعمالاتها ووجهه تعبيراتها، حيث يشكل هذا كله خلفية يستند إليها في استجابته لما يدعه الشاعر من صور شعرية أو في عدم حصول هذه الاستجابة.

وكان ابن جنني في تأويله للصور الشعرية لا يكتفي بالبيت الذي وردت فيه، بل قد يستدل عليها بأبيات أخرى من سياق القصيدة¹⁰. وعادة ما كان يتباهى إلى الروابط بين الأبيات فيقول : «وهذا يؤكّد البيت الذي قبله ويظهر معناه»¹¹.

ولأنه بهذا التعميق القول إن ابن جنني نظر إلى الصورة الشعرية في سياق النص ، حتى وإن أثبتنا أنه تجاوز إطار البيت الواحد . ومع ذلك

فنحن لاندفع أن يكون السياق بمفهومه النصي حاضرا في ذهن ابن جني، وذلك أنه في تأويله لظاهرة الحذف كان يشترط وجود دليل¹² عليه، هو المعرفة بالسياق الذي قد يكون متمثلا في معنى مختزن في ذهن المتلقى نتيجة اعتماده التفاعل مع أساليب الحذف المماثلة للنموذج موضوع التأويل ؟ أو ممثلا في معنى قائم في سياق النص الكلي الذي يتمي إلى هذا النموذج. وقد عبر الفراء عن هذا المفهوم بوضوح عندما وقف على حذف الجواب من جملة الشرط في الآية الكريمة : «إذا السماء انشقت» حيث قال : «والجواب... كالمرورك ؛ لأن المعنى معروف قد تردد في القرآن معناه فعرف¹³ ». .

ويمكننا صياغة خصائص السياق على نحو ما تجلت لنا في تراث ابن جني الفكري حول اللغة في المقومات الآتية :

- قد يتمثل السياق عند ابن جني في «قصد» المتكلم في تسخيره للمادة اللغوية المتاحة له.

- يتحدد السياق عنده أيضا في الغرض الذي يروم المتكلم تبليغه.

- وقد يتمثل السياق عنده أيضا في المقام الذي يتم فيه معنى الكلام. ولأجل اقتراح صياغة حديثة لطبيعة تشغيل معيار السياق في التأويل عند ابن جني، سنعمل على تقسيمه إلى الأنواع الآتية :

أ-السياق البلاغي.

ب-السياق الشعري.

ج - سياق التلقى .

وأما استخدامنا لللفظ «التأويل» في هذا الباب فتسوّجه طبيعة تفكير ابن جني نفسه حول اللغة العربية ؛ فقد كانت الغاية التي حددها ببحثه في خصائص هذه اللغة من أجل إثبات حكمتها ونظامها الدقيق، تقتضي

النظر والتدبر، وهم ما خاصيتان مرتبطتان بالتأويل، باعتباره عملية ذهنية يضطلع بها المتلقي لفهم الظواهر والوقوف على دلالتها أو مغزاها. ولقد كان ابن جني يقول اللغة سعياً لاكتشاف أسرارها وكنه إبداعها، وكان التأويل الحاذق مرادفاً عنده لعبارة «ملاطفة الصنعة» في مقابل التأويل المتعجرف والمعسف.

ومن معاني التأويل إرجاع الشيء إلى أصوله¹⁴ وأسبابه الحقيقة «وذلك لاكتشاف دلالته ومغزاها»¹⁵، وهذا يتطابق مع استيقاشه اللغوي من : آل يؤول إذا رجع¹⁶ .

ويربط ابن الأثير بين التأويل والكشف عن المعاني الدقيقة، ذلك أنه يخصه بالمعنى المعدول عن ظاهره ولا يرتبط عنده بالضرورة بما يحتمل أكثر من معنى؛ فقد يفهم منه معنى واحد ولكنه «يجري في الدقة واللطافة» مجرى المعنى المحتمل¹⁷ .

إن التأويل بهذا المعنى لا يقف عند المعاني التي تُحمل على ظاهر اللفظ، بل هو «صرف اللفظ إلى ما يؤول إليه»¹⁸ أو إلى ما يحتمله من معنى خفي مستور. وبذلك يكون المؤول مستنبطاً يعتمد «الدرامية» أو الرأي¹⁹ ، حيث يصير التأويل «المصطلح الأمثل للتغيير عن عمليات ذهنية على درجة عالية من العمق في مواجهة النصوص والظواهر»²⁰ .

إن التأويل حركة موجهة بالعقل والرأي في المقام الأول، وإن اعتمد «النقل» أو «الرواية»؛ فالعمل الذهني هو ما يميز كل نشاط تأويلي، حيث يحضر المتلقي بوصفه ذاتاً فاعلة في تشكيل الظواهر، دون أن يفيد ذلك غياب الضوابط والمعايير عن مفهوم التأويل.

ويمكنا إيجاز مسوغات استخدام مصطلح «التأويل» في هذا الباب على النحو الآتي :

-يعني التأويل في اللغة : إرجاع الشيء إلى أصله لأجل الكشف عن دلالته. وهذا المعنى ينطبق على العمل الذي قام به ابن جنی نحو اللغة العربية، إذ كان بحثه في خصائصها يتغيا الكشف عن الأصول والمعادن للوقوف على حكم اللغة وأسرارها.

-التأويل نشاط ذهني يضطلع به المتلقي في فهم الظواهر وتشكّلها، وللغة العربية باعتبارها إحدى هذه الظواهر، لاتنكشف أسرارها العميقية إلا من أوتى التدبر والتفكير، وقد كان ابن جنی يعيّد هذا في أكثر من موضع من كتابه.

-التأويل حركة تتجاوز المعاني الظاهرة إلى المعاني الدقيقة التي يتوقف إدراكتها على أهل الذوق والبصيرة ونقدة الكلام. على هذا النحو لا يرتبط التأويل بما كان محتملاً لأكثر من معنى فقط، بل قد يتوجه إلى العبارات المحتملة لمعنى واحد، ولكنه لا ينكشف لأول خاطر.

-التأويل هو المصطلح العربي القديم الذي يعبر بصورة دقيقة عما قام به ابن جنی بإزاء الظواهر اللغوية والبلاغية التي واجهها في الشعر. إننا لا نعني بالتأويل هنا، التعليقات والتخريجات التي يُلْجأ إليها في الموضع المُشكِّلة فقط، ولكن نعني به أيضاً تلك العمليات الذهنية التي يلوذ بها كل «قارئ» شاء ألا يقف عند الحدود السطحية للظواهر، بل أعمل ذهنه مستكشفاً المعنى المخبوء.

-التأويل المقصود هنا هو ذلك التفسير القائم على الاجتهاد والرأي الذي يتوصل بمعاييره وأصوله الخاصة. وقد كان السياق بمدلوله الواسع معياراً موجهاً لابن جنی في تأويله للظواهر البلاغية والأسلوبية.

١-١. السياق والتأويل البلاغي.

حينما كان ابن جنی يقف على بعض الأساليب البلاغية، لم يكن يتردد في التنبیه على أنها ليست مجرد توسيع في اللغة أو محض تفنن وتصرف في الوجوه التي تسمح بها، بل كان يدعوا إلى الاعتداد بما تنطوي عليه من دلالات وأغراض خفية؛ فقد وقف على الفرق بين الخطاب بالجملة الاسمية والخطاب بالجملة الفعلية في عبارة : «إذا زرتني فأنما من يحسن إليك» قائلًا : «أي : فحرى بي أن أحسن إليك. ولو جاء بالفعل مُصارحاً به فقال : إذا زرتني أحسنت إليك لم يكن في لفظه ذكر عادته التي يستعملها من الإحسان إلى زائره. وجاز أن يظن به عجز عنه، أو وُني وفور دونه. فإذا ذكر أن ذاك عادته، ومَظْنَةً منه – كانت النفس إلى وقوعه أسكن، وبه أونت. فاعرف هذه المعارض في القول، ولا تريثها تصرفاً واتساعاً في اللغة، مجردة من الأغراض المرادة فيها والمعاني المحمولة عليها»^{٢١}.

هذا التأويل سيتبادر عند عبد القاهر الجرجاني الذي أبرز الفرق بين الخبر إذا كان باسم وبينه إذا كان فعلًا حيث بين أن الاسم يقتضي وجود معنى غير متعدد، بينما يقتضي الفعل تجدد المعنى شيئاً بعد شيء، ويشير عبد القاهر إلى أن أحدهما لا يصلح في موضع الآخر لاختلاف الغرض بين الاسم والفعل إذا ما جاءا بخبرين ؛ فكثيراً ما أنكر هذا الاستبدال «من جهة أنه لا يشبه الغرض ولا يليق بالحال»^{٢٢}.

قد لا يكشف التأويل النحوی سوى عن فرق لفظي بين جملة خبرية اسمية وأخرى فعلية، غير أن تأویلاً من نمط آخر يقوم على افتراض أن العبارة اللغوية نتاج تفاعل بين العناصر السياقية المكونة لها يفضي إلى وجود فرق أسلوبی وبلاجيبي بينهما، وهو فرق ليس هنا، ذلك أن التعبير عن الإحسان بلفظ الاسم يصور في ذهن السامع معنى لا يمكن لفظ

الفعل التعبير عنه أو توصيله ؛ فهناك فرق بين أن تعبر عن إحسانك إلى الزائر وبين أن تعبر عن عاداتك في الإحسان إليه، وهو فرق «نداولي» مرتبط بغرض المتكلم وفهم المتلقى.

هكذا يلتقي تفكير عبد القاهر بتفكير ابن جني، حول أن مزية الأساليب البلاغية ليست «بواجبة لها في نفسها، ومن حيث هي على الإطلاق، ولكن تعرض بسبب المعاني والأغراض التي يوضع لها الكلام، ثم بحسب موقع بعضها من بعض، واستعمال بعضها مع بعض»²³. ومحصلون هذا الكلام أن التركيب اللغوي لا ينال قيمته الفنية إلا في سياق المعنى الذي يقصده المتكلم «بل ليس من فضل ومزية إلا بحسب الموضع وبحسب المعنى الذي تزيد والغرض الذي تؤم»²⁴.

في ضوء هذا التصور البلاغي الذي بلوره عبد القاهر في القرن الخامس الهجري، كان ابن جني يؤول ببلاغة اللغة العربية ويتوغل في استقصاء الصور والأساليب التي ستتشكل فيما بعد عمود علم البلاغة ؛ ولعله من الطريف الإشارة هنا إلى أن دعوة ابن جني إلى الاعتداد بأغراض الأساليب ودلائلها، ستتصبح النواة الأساسية في تصور عبد القاهر البلاغي ؛ فقد وجدها، في كتابه «دلائل الإعجاز»، يلعن المرء تلو الأخرى، على أن «معرفة البلاغة» و«مقاديرها» و«الجهة التي هي فيها»²⁵ تقتضي من المشتغل بها التوغل في إدراك ما تنتظري عليه أبوابها من أغراض ولطائف المعاني ؛ فقد نهى على أولئك الذين اقتصروا في تأويل الأساليب البلاغية على الوصف العام دون الغوص في الكشف عن الخصائص التي يكون بها المعنى مؤثراً.

لقد وضع ابن جني البلاغة على طريق التأويل الذي يرى للاختيارات اللغوية وجوهاً أسلوبية ينبغي التقرير عليها وأغراضها خفية مستورة ينبغي إزالة الحجب عنها ؛ فهو لم يكتف بوصف ظواهر الاختيار الأسلوبية بل

سعى إلى ربطها بالأغراض الداعية إليها مقدما ضربا من التأويل القائم على استثمار دور السياق في تلوين أشكال الاختيار اللغوي.

لقد أظهر ابن جني في معظم مؤلفاته ميلا إلى التأويل البلاغي الذي يتغى المعنى السياقي؛ وربما كان التعليل اللفظي الذي لا يسمو في نظره إلى درجة التعليل المعنوي، هو ما حمله على تجاوزه في أكثر من مناسبة وذلك حتى عندما يواجه تراكيب لغوية تحتمل تأويلاً ذا وجهة نحوية شكلية. والحق أن رفضه التعليل اللفظي استنادا إلى مفهوم «التوسيع»، قد كان تمهدًا لظهور مفهوم «النظم» المبني على الدلالة على نحو ما تبلور في تصور عبد القاهر الجرجاني الذي حرص على التماس «الفائدة» في جميع وجوه النحو وأساليب البلاغة. فهو يرفض، على سبيل المثال، تأويل التقديم تارة بفائدة معنوية وتارة أخرى بأنه توسيعة على الشاعر والكاتب؛ هذا التمسك بالفائدة أو المعنى البلاغي، الذي شكل عמוד مفهوم النظم، سيؤثر سلبا²⁶ في جملة من «فنون» البلاغية التي تحول طبيعة تكوينها بينها وبين خدمة دلالة ما؛ فالسمات البلاغية ذات الطابع الصوتي الإيقاعي لاتزول إلى فائدة معنوية بشكل مباشر، وهذا ما قد يضر بها وفقا للمعيار الذي سئَ ابن جني وطوره عبد القاهر الجرجاني، والقاضي بتحكيم الدلالة في أساليب البلاغة.

وعلى الجملة، قد يسوغ ما ذهب إليه عبد القاهر إذا كان هناك بالفعل «غرض معتمد» أما إذا «عرى الموضع» من ذلك - كما رأى ابن جني - فلامناص من نعت هذا الأسلوب أو ذلك بأنه اتساع في اللغة؛ والحال أن هذا هو واقع الأساليب على نحو ما تتحقق في النصوص، فهي تأتي تارة لفائدة وتارة أخرى لمجرد التوسيع أو التفنن. وقد نلتمس لعبد القاهر العذر في أنه كان يبني معياره الجمالي على نموذج أدبي رفيع لا تخلو فيه الأساليب من فائدة.

إن دعوة ابن جني إلى تأويل الأساليب البلاغية باعتماد المعنى السياقي تنبئ عن تصوره بأن الصياغة اللغوية التي يختارها المتكلم يتحكم فيها «غرض» يراد تبليغه ؛ على هذا النحو تخضع بنية العبارة لوظيفتها التبلاغية ؛ فالمعنى ملتزم بكيفيات التعبير اللغوي أو النظم بحيث إن أي تغيير لبنية النظم ناجم عن تغير في المعنى المراد توصيله. هذه الفكرة التي ستتبلور عند عبد القاهر في صياغة نظرية واضحة، توجد بذرتها الأولى في نص لابن جني يقول فيه معقبا على قول الشاعر:

وَقَدْ عَلِمَ الْأَفَوَمُ مَا كَانَ دَاءَهَا بِشَهْلَانَ إِلَّا الْخَزِيُّ مِمَّنْ يَقُولُهَا

« وأنه إنما اختير فيه رفع الخزي وإن كان مظهرا ومعرفة كما أن داءها مظهر ومعرفة من حيث ذكره لك، وذلك أن إلاؤ إذا باشرت شيئاً بعدها فإنما جيء به لتشبيهه وتوكيد معناه، وذلك كقولك : ما كان زيد إلا إثنا، فزيد غير محتاج إلى تثبيته، وإنما يثبت له القيام دون غيره. فإذا قلت ما كان قائماً إلا زيد فهناك قيام لا محالة، فإنما أنت ناف أن يكون صاحبه غير زيد، فعلى هذا جاء قوله : ما كان داءها بشهلان إلا الخزي برفع الخزي، وذلك أنه قد كان شاع وتعلمه أن هناك داء، وإنما أراد أن يثبت أن هذا الداء الذي لا شك في كونه ووقعه لم يكن جانيه ومسببه إلا الخزي من يقودها، فهذا أمر الإعراب فيه تابع لمعناه ومحدود على الغرض المراد فيه»²⁷.

إن محصل هذا النص هو ما أقام عليه عبد القاهر الجرجاني مفهوم النظم الذي يفيد توخي معانٍ نحو وأحكامه فيما بين الكلم ؛ « فهو إذا نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض ... مما يوجب اعتبار الأجزاء بعضها مع بعض حتى يكون لوضع كل حيث وضع، علة تقتضي كونه هناك وحتى لو وضع في مكان غيره لم يصلح»²⁸.

لقد قدم عبد القاهر صياغة مفضلة ومطورة للفكرة التي وضعها ابن جني عندما قرر بأن «الإعراب تابع للمعنى»، وعمل بها في تفصي

المعاني التي توجبها وجوه النحو، مثل الفرق الذي لاحظه بين قولنا : «ما كان زيد إلا قائما» وقولنا : «ما كان قائما إلا زيد» ؟ هذه الملاحظة التي تلقيتها عبد القاهر ليتوسع في تأويل المعاني الدقيقة التي يوجبها الفرق بين وجوه كل باب من أبواب النحو (وجوه الخبر والشرط والجزاء والحال) وما يوجهه التصرف في التعريف، والتنكير، والتقديم والتأخير، والحدف، وفي غير ذلك من صور النظم التي أولاها ابن جني اهتماما واضحا بهدا بذلك الطريق لللاحقين.

على هذا النحو أثبتت ابن جني أن التأويل البلاغي أداة الكشف عن جمالية الأساليب وما تحمله من خصائص الإبداع، وقد أوجز مقومات هذا الضرب من التأويل في نص وقف فيه على لفظ «الكلِم» في عبارة لسيبويه وردت عنوانا لأحد أبواب كتابه : «قال سيبويه : «هذا باب علم ما الكلم من العربية» فاختار الكلم على الكلام، وذلك أن الكلام اسم من كلام، يمنزلة السلام من سلم، وهما يعني التكليم والتسليم، وهما المصدران الجاريان على كلام وسلم.. فلما كان الكلام مصدرًا، يصلح لما يصلح له الجنس، ولا يختص بالعدد دون غيره عدل عنه إلى الكلم، الذي هو جمع الكلمة.. وذلك أنه أراد تفسير ثلاثة أشياء مخصوصة وهي الاسم والفعل والحرف، فجاء بما يخص الجمع وهو الكلم وترك ما لا يخص الجمع وهو الكلام. فكان ذلك أليق بمعناه وأوفق لمراده»²⁹.

إن «الاختيار» و«العدول» و«موافقة المراد» ألفاظ ذات مدلول خاص في سياق هذا النص؛ فهي تؤلف فيما بينها جماع مبادي التأويل البلاغي للعبارة اللغوية؛ فالاختيار مبدأ أساس في إنشاء الكلام، إنه الاختيار بين إمكانات متعددة، وهو ما يتربّط عليه ترك موضع إلى آخر والعدول عن شكل تعبيري إلى آخر. فالعدول بهذا يمثل مبدأ من مبادي إنشاء الكلام

بربطا بالاختيار، وكلاهما يؤول إلى «غرض» يروم المتكلم تبليغه. هذا الغرض يشكل عنصرا مهما في تكوين مفهوم السياق. وبحسن أن يأتي هذا الاختيار، القائم بدأه على العدول، موافقا للغرض المراد توصيله.

ويمكنا الآن أن نخلص، مما سبق تقادمه، إلى الأفكار الآتية :

- ينبغي لأن ننظر إلى الأساليب البلاغية التي يلجأ إليها الشاعر، نظرة شكلية تفصلها عن وظيفتها التوصيلية.

- تحتمل الأساليب البلاغية معاني ترجع إلى السياق بمدلوله الشامل للعلاقات اللغوية المتمثلة في دلالة الألفاظ والوظائف النحوية، والعلاقات التداوilyة المتمثلة في ارتباط التعبير اللغوي بالمقام.

- تمثل القيمة الجمالية للسمة البلاغية في تعبيرها عن غرض أو توصيلها لوقف.

- يشكل السياق بمدلوله الموضوعي والذاتي في تفاعله مع التعبيرات المختارة أو المعدلة، أساسا منهجا صدر عنه ابن جني في تأويله للسمات الأسلوبية التي عرفت بـ «فنون البلاغة».

1-2 - السياق وتأويل السمات البلاغية.

في ضوء ملامة التعبير للسياق، اضطلع ابن جني بتأويل جملة من الاختيارات اللغوية الأسلوبية ؟ فقد فضل قراءة «أَفْحَسْبُ الَّذِينَ كَفَرُوا» «سَاكِنَةُ السِّينِ»، على قراءة «أَفْحَسِبَ الَّذِينَ كَفَرُوا» ؟ أي «أَفْحَسْبُ الَّذِينَ كَفَرُوا وَحَظَّهُمْ مَطْلُوبُهُمْ أَنْ يَتَخَذُوا عَبْدِي مِنْ دُونِي أُولَيَاءِ؟ بَلْ يَجْبُ أَنْ يَتَعَدُّوا أَنفُسَهُمْ مِثْلَهُمْ، فَيَكُونُ كُلُّهُمْ عَبِيدًا وَأُولَيَاءِ لِي» وهذا «أَذْهَبَ فِي الدَّمْ لَهُمْ» ؛ وذلك لأنَّه جعله غاية مرادهم ومجموع مطلوبهم، ولنست القراءة الأخرى كذا³⁰.

إن الفرق بين التعبيرين كامن في أن أحدهما أكثر ملاءمة للشعور المتخيلى وللنبرة المقصودة وأقوى احتمالاً للدلائل المصاحبة أو الزائدة على المعنى الأصلي.

يقتضى معيار التوافق مع الغرض تعريف السياق الموضوعي الذي تفاعلت معه الصيغة التعبيرية المختارة، حيث سيشكل أداة من أدوات التأويل البلاغي لمجموعة من الظواهر اللغوية؛ فالترخيص في قراءة: «ونادوا يا مالٍ» يصبح سمةً أسلوبيةً، لتفاعلها مع السياق الموضوعي؛ فهذا ليس مجرد مذهب مأثور من مذاهب الكلام، بل إنه ينطوي على «سر جديد» أو وظيفة بلاغية: «وذلك أنهما - لعظم ما هم عليه - ضعفت قواهم، وذلت أنفسهم، وصغر كلامهم، فكان هذا من مواضع الاختصار ضرورة عليه، ووقفا دون تجاوزه إلى ما يستعمله المالك لقوله القادر على التصرف في منطقه»³¹.

يتمثل سياق الآية الكريمة موضوع التأويل في مقارنة الله عز وجل بين ملذات الجنة التي ينعم بها المؤمنون المسلمين وبين عاقبة الكافرين بالحادين الذين يضللون بهلبيب النار في جهنم عقاباً لهم على ظلمهم؛ يقول الله تعالى: «وما ظلمناهم ولكن كانوا هُمُ الظالِّين»، «ونادوا يا مالك ليقضِ علينا رِبُّك قال إنكم ما كثُون لقد جئناكم بالحق ولكن أكثركم للحق كارهون»؛ هذا موضع يسُوَّغ هذه القراءة ويجلو وجهها البلاغي. عندما أقر ابن جني بأن «الأعراب تابع للمعنى» فإنه إنما كان ينبع السياق الدور الفعال في تشكيل العبارة اللغوية، ذلك أن «المعرض» باعتباره معنى يراد توصيله قد يؤثر في البنية التحويية للتغيير فيحدث فيها لوناً من التغيير الذي تخرج به عن قياسها الأصلي؛ فهناك من قرأ قوله تعالى (بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ)³² برفع الصفتين جميعاً ويجز - فيما يقول ابن جني - نصبهما أو رفع الأول ونصب الثاني أو نصب الأول ورفع

الثاني. وكل ذلك على وجه المدح. وقد استحسن هذا العدول النحوي ووصفه بالقوة لما كان تابعاً للعدول دلالي في استعمال الصفة.

إن الترخيص في العلامة الإعرابية بتغيير حركتي الصفتين بما يخالف الموصوف، ليس أمراً اعتباطياً اقتضته الرغبة في المخالفة، بل هو ضرب من التفاعل مع المعنى، ذلك أن الصفتين في الآية الكريمة لم تستخدما على عادتهما للتخلص أو التخصيص، فاسم الله لا يحتاج إلى وصف يعرفه لأن هذا الاسم لا يعترض شك فيه، وإنما استخدمنا على جهة المدح والثناء، فكان لهذا العدول الدلالي في استعمال الصفة ما يناظره نحوياً، أعني العدول في العلامة الإعرابية؛ ولعل هذا أن يظهر فاعلية السياق في صوغ التراكيب اللغوية.

وفي مقامات الثناء أو الذم يصبح «الإسهاب» أسلوباً بليغاً؛ فيكون من مظاهره تنوع الجمل والحركات³³. وقد يكون من مظاهره التكرار كما في قول ذي الرمة :

وَلَا لَخْرُقٌ مِّنْهُ يَرْهَبُونَ وَلَا لَخْنَأٌ عَلَيْهِمْ وَلَكِنْ هَيَّةٌ هَيَّ مَاهِيَّا³⁴

فإعادة لفظ (هي) في البيت تشبه الإعادة في قوله عز وجل (القارعة ما القارعة)؛ فلما كان المدح من مواضع التعظيم والتفضيم لاق به أسلوب التكرار على نحو ما كان لائقاً بمقام الوعيد، فقد رأى ابن جني أن قراءة يعقوب : «وترى كل أمة جائحة كل أمة تدعى إلى كتابها» أبلغ من التركيب المفترض : «وترى كل أمة جائحة إلى كتابها»؛ ذلك أن الإسهاب صار مطلباً جمالياً وسمة أسلوبية في سياق القراءة المذكورة ؟ يقول ابن جني مستدلاً على هذا الرأي : «الغرض هنا هو الإسهاب : لأنه موضع إغلاق ووعيد، فإذا أعيد لفظ «كل أمة» كان أفعى من الاقتصاد على الذكر الأول³⁵.

إن العبرة في السمة الأسلوبية بأن تصور الموقف أو تبلغ الغرض بشكل أقوى تأثيراً، ولأجل ذلك كانت «الإطالة» في المقامات المشار إليها تعبيراً أسلوبياً. وقد صار ذلك معياراً لقياس جمالية الأساليب وسبر بلاغة الصور؛ فقد فضل ابن جنِي قول ثعلبة بن صُعَيْر المازني يصف الظليم والنعامة وقد جدَا في طلب بيضهما :

فَتَذَكَّرَ أثَقْلًا رَثِيدًا بَعْدَمَا أَلْقَثَ ذُكْاءً يَمْنَهَا فِي كَافِرٍ

على قول لبيد :

حَتَّى إِذَا أَلْقَثْتَ يَدَكَ فِي كَافِرٍ وَأَجَنَّ عَزَّرَاتَ الشُّغُورِ ظَلَامَهَا

وذلك لأن لبيدا اقتصر على ذكر اليد ولم يستعمل اليدين لدلالتها الخاصة على القوة³⁶.

لقد اعتبر ابن جنِي الاستعارة تمثيلاً حسياً لمعنى مجرد، وهو ما أسيغ عليه دلالة التمكين والبالغة، وفي ضوء هذا المبدأ تطرق إلى تأويل جملة من الاستعارات مبرزاً ما تتطوي عليه من دلالات³⁷:

وإذا كان ابن جنِي قد أظهر الطاقة البلاغية لمجموعة من الأساليب أو «الفنون» التي شكلت موضوع علوم البلاغة، وسعى إلىربط قيمتها الجمالية بما تصلح به من قدرة على تبليغ المعاني المنوط بها، مستندًا في تأويلاته على السياق بمفهومه القائم على «غرض» المتكلم و«نظم» الكلام و«المقام» الذي يحدث فيه، فإنه قد تجاوز في بعض الأحيان المدلول الضيق لسياق الجملة إلى الاستدلال بالنص؛ فقد عرض لقراءة حطّان بن عبد الله : «وَمَا مُحَمَّدٌ إِلَّا رَسُولٌ قَدْ خَلَتْ مِنْ قَبْلِهِ رُسُلٌ» فائلاً : «هذه القراءة حسنة في معناها، وذلك أنه موضوع اقتصاد بالنبي (صلى الله عليه وسلم) وإعلام أنه لا يلزم ذمته من يخالفه تبعه، لقوله تعالى : وما على الرَّسُولِ إِلَّا الْبَلَاغُ الْمُبِينُ» قوله : «أَفَأَنْتَ تُسْمِعُ الصُّمَّ».. فلماً كان موضوع اقتصاد به، وفك ليد الذم عن ذمته، وكان من مضى من

الأباء (عليهم السلام) في هذا المعنى مثله – لاق بالحال تنكير ذكرهم ... وذلك أن التنكير ضرب من الكف والتصغير، كما أن التعريف ضرب من الإعلام والترشيف»³⁸.

إن تأويل ابن جنی لأسلوب التنكير وإن قام على استثمار مقومات السياق المشار إليها سالفاً، فإنه قد اعتمد في استدلاله على السياق بمدلوله الواسع المتمثل في القرآن باعتباره خطاباً يحتوي على مجموعة من الدلالات المؤكدة للمعنى المستفاد من أسلوب التنكير في القراءة المذكورة. وهذا لا يعني أن تأويلات ابن جنی كانت تستند إلى السياق بمدلوله النصي، فكل ما نقصد إليه هو أن توسله بهذا المعيار في تأويل أساليب اللغة لم يكن يستبعد النص ، الذي يمثل سياقاً دالياً تنتهي إليه العبارة اللغوية موضوع التأويل، وإن ظل على وجه العموم، مقيداً بحدود الجملة، شأنه في ذلك شأن غيره من البلاغيين.

لقد أوضحنا في الفقرات السابقة أن المعنى يحكم اللفظ، ابتداءً من الصوت والصيغة اللغوبين وصولاً إلى التركيب والدلالة؛ فقد أظهرت تأويلات ابن جنی أن السياق يتلخص بالتركيب اللغوي ويصبح مسؤولاً عما ينطوي عليه من معنى. هكذا وقف ابن جنی على مجموعة من التراكيب اللغوية المختلفة ساعياً للكشف عن معانٍها الخفية، ولم تتحصر التأويلات التي قدمها، في الدلالة النحوية المباشرة، بل مضى بعيداً في اكتناف الأسرار البلاغية لهذه التراكيب. إنه يرى أن التركيب اللغوي يستمد معناه من طبيعة السياق الذي يكونه. ولما كانت السياقات متعددة، فإنه لا يصح تثبيت أي تركيب لغوي في معنى قاريء لغوي حيوته وتفاعلاته الممكنة، إذ نستطيع القول إن الاستخدام البلاغي والشعري للتراكيب اللغوية يمنحها تنويعات دلالية دقيقة ولطيفة وفقاً للسياقات التي تشكلها.

ليس إذن تأويل صور التركيب اللغوي الشائعة في الشعر، سوى تأويل للمعنى الذي يحتل، في تصور ابن جنبي، موضعًا مركزيًا. إن الشاعر، كما سبق القول، قد يحمل على المعنى حتى يفسد الإعراب، على هذا النحو تحمل المواقف الشاعر على تطوير البناء اللغوي لتبلیغ الأغراض الدقيقة التي لا يفلح في توصيلها في شكل قوي ومؤثر إلا بتراكيب مخصوصة قد لا تجاري قواعد النحو المطردة أو أعراف اللغة المستعملة. من هنا يتتجاوز مفهوم المعنى، الذي يطرحه ابن جنبي في تأويلاته، الحدود الضيقة للمعنى النحوي الشكلي إلى المعنى البلاغي الذي ينشئه السياق.

* * *

ليس المعنى اللغوي النحوي أو المعجمي إلا عنصراً في دائرة العناصر المشاركة في تكوين المعنى الذي نتلقاه في صيغته البلاغية والجمالية. وجماع هذه العناصر، هو ما يُصطلح عليه بالسياق، وقد أرجع إليه ابن جنبي كل ما تحوّله التراكيب اللغوية الأسلوبية من تأثير بلاغي وجمالي، ومع ذلك يظل مفهوم السياق ضيقاً لم يبرح بعد نطاق التفكير اللغوي المرتبط بمجال الجملة. ولاشك أنه بهذه الحال يظل أقرب إلى البلاغة بمدلولها المطلق منه إلى الشعر بمدلوله الجمالي النوعي. وهذا لا ينبغي أن يفهم منه أن التأويل البلاغي مفارق لجماليات الشعر. فقد حرصنا، طوال صفحات هذا البحث، على اعتبار المبادئ البلاغية جزءاً من الصنعة الشعرية، ولكن هذا لا يعني أن السياق بمفهومه البلاغي المشار إليه يملك القدرة على إظهار مختلف الأبعاد الجمالية التي تتشكل بها أساليب الشعر و«فنون» البلاغة. ولأجل هذا كان لابد من توسيع مفهومه ليشمل «الشعر»، الذي يشكل سياقاً نوعياً مخصوصاً له مكوناته وسماته.

هوامش الفصل الأول

- 1- مفتاح العلوم (ص: 80) -2
la théorie de la signification (p: 84 et 90)
- 3- الخصائص، ج II (ص: 455)
- 4- الخصائص، ج III (ص: 338-336)
- 5- نفسه (ص: 246-245)
- 6- نفسه، ج III (ص: 247)
- 7- انظر: ج I (ص: 8-18)
- 8- الخصائص، ج III (ص: 248) وأيضاً (ص: 249-250)
- 9- انظر: أسرار البلاغة (ص: 173-174) و«الصورة الأدبية» لستيفن أولمان. دراسات (سال).
- 10- الفسر، ج I (ص: 86-87)
- 11- نفسه، ج I (ص: 95-96 و 356)
- 12- الخصائص، ج II (ص: 360) وسر صناعة الإعراب، ج II (ص: 649)
- 13- معاني القرآن، ج III (ص: 250)
- 14- تمام حسان، الأصول (ص: 149 و 152 و 145 و 155 و 156 إلى 160)
- 15- نصر أبو زيد، مفهوم النص (ص: 229)
- 16- ابن الأثير، المثل السائِر، ج 1 (ص: 63)
- 17- نفسه (ص: 63-62)
- 18- الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ج II (ص: 166)
- 19- نفسه (ص: 148 و 150 و 166 و 172)
- 20- نصر أبو زيد، مفهوم النص (ص: 192)
- 21- المحتسب، ج II (ص: 274)

22- دلائل الإعجاز (ص: 176)

23- نفسه (ص: 87)

24- نفسه .

25- نفسه (ص: 109)

26- انظر تفصيل هذا التصور في كتابات محمد العمرى : «البنية الصوتية في الشعر» و «اتجاهات البنية الصوتية في الشعر» و «الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية».

27- المحتسب، ج II (ص: 116)

28- دلائل الإعجاز (ص: 49)

29- المخصائص، ج I (ص: 26)

30- المحتسب، ج I (ص: 34)

31- نفسه (ص: 257) وانظر الآية الكريمة في سورة الزخرف.

32- المخصائص، ج I (ص: 399-400)

33- المحتسب، ج II (ص: 198)

34- المخصائص، ج III (ص: 54)

35- المحتسب، ج II (ص: 263-262)

36- نفسه (ص: 234-233). التقلل : متاع المسافر. رثى المتاع : نفسه. كافر : الليل. أجن : ستة. عورات الغور : مواضع المخافة منها. وضمير أنت للشمس.

37- انظر : الفسر، ج I (ص: 57). والمحتسب، ج II (ص: 31 و 208). والمخصائص، ج II (ص: 447-442)

38- المحتسب، ج I (ص: 168)

الفصل الثاني

السياق الشعري

1- التأويل وصناعة الشعر

شكل الشعر، باعتباره صناعة ومذهبًا في القول وأنواعا وأغراضًا، معيارا جماليًا جاؤه ابن جني في تأويله للصور البلاغية. فإذا كان الشعر يمثل ضربا من «الكفاية»^١ الأدبية النوعية التي يمتلكها «القارئ» أو المؤول، فإن ابن جني أثبت في أكثر من مناسبة أنه يصدر عن هذه الكفاية في تأويلاته، غير أنه ينبغي أن نبقي على ذكر من أن المقصود بصناعة الشعر هنا، تلك الخبرة الجمالية التي قام عليها مفهومها في موروثنا وليس لنا أن نتعدّها إلى خبراتنا المعاصرة التي تراكمت بتجارب شعرية مختلفة. ونحن لاندفع بهذا أن يحصل قدر من التلاقي والتواصل بين جماليات الشعر العربي القديم وجماليات التجارب الشعرية الحديثة، ولكننا نروم بهذا التحذير التنبيه على خصوصية السياق الشعري الذي كان ابن جني يصدر عنه، تلك الخصوصية التي تكشف عن تصور متميز للشعر وسماته الجمالية.

وما يُظهر استناد ابن جني إلى «صناعة الشعر» في تأويله لوجوه الاستخدام الأسلوبى للغة، اختلافه مع القراء حول بيت ذي الرمة :

بَدَثْ مِثْلَ قَزْنِ الْشَّمْسِ فِي رَوْنَقِ الْضُّحَى وَصُورُتُهَا أَوْ أَنْتِ فِي الْعَيْنِ مَفْلَحٌ

حيث ذهب الفراء إلى أن «أو» هنا خرجت عن أصل بابها إلى معنى «بل» في حين يرى ابن جنی أنها «في موضعها وعلى بابها» أي المقصود هنا إيقاع الشك وتحامي اليقين لما يتربّع عليه من سرف وإفراط ، وهو يستحسن هذا المعنى ويراه أسلوباً أليق بصناعة الشعر : «وبعد فهذا مذهب الشعراء : أن يظهروا في هذا ونحوه شكاً وتحاجلاً تبروا قوة الشبه واستحکام الشبهة ، ولا يقطعوا قطع اليقين البتة فينسبوا بذلك إلى الإفراط ، وغلوا الاشتياط وإن كانوا هم ومن بحضرتهم ومن يقرأ من بعد أشعارهم يعلمون أن لا حيرة هناك ولا شبهة ، ولكن (كذا خرج) الكلام على الإحاطة بمحض الحال^٢ » .

لقد شكل «مذهب الشعراء» إذن معياراً اهتدى به ابن جنی في تأويله وتذوقه لأسلوب الشعر ، ذلك أن التوصل بالشك في التصوير «أحسن ما يحتال به العرب لدخول كلامها القلوب^٣» .

إن صناعة الشعر تؤثر بلوء الشاعر في صياغة تشبیهاته إلى حيلة الشك حتى يكون لمعناه تأثير في الملتقي ؛ فالشاعر الذي يشبه المحبوبة بالظبية قاطعاً باليقين في تشبیهه ، يعرض تصويره للإنتكاري ولأجل ذلك كان التوصل بالشك حيلة أسلوبية تستدعيها صناعة الشعر باعتبارها قولًا مخيلاً ؛ يقول الشاعر في ذلك :

أَيَا ظُبْيَةَ الْوَغْسَاءِ بَيْنَ جُلَاجِلٍ وَبَيْنَ النَّقَآَلَتِ أَمْ أَمْ سَالِمٌ^٤

فالشاعر هنا لم يقطع في تشبیهه بيقين احتيالاته في إحداث التأثير بتصویره . وإذا كان إيقاع الشك حيلة شعرية يتوصل بها الشعراء في صنعتهم الأسلوبية ، فلاريب أن هذه الصنعة امتازت بأساليب وحيل فنية متنوعة ، كان لابن جنی وعي بها ؛ وما يظهر أيضاً احتکامه إلى صناعة الشعر في تأويلاته ، مفاضلته بين روایات البيت الواحد ؛ يقول عن بيت المثلث العبدی :

«أفاطم قَبَّلَ بَيْنِكَ نُولِينِي وَمَنْعِكَ مَا سَالْتُ كَأَنْ تَبَيَّنِي
فَهَذِهِ رِوَايَةُ الْأَصْمَعِي : أَيْ مَنْعِكَ كَبَيْنِكَ، وَإِنْ كُنْتَ مَقِيمَةً .. وَرِوَايَةُ
ابْنِ الْأَعْرَابِيِّ :

وَمَنْعِكَ مَا سَالْتِكَ أَنْ تَبَيَّنِي
أَيْ مَنْعِكَ إِلَيَّ أَيْ مَا سَالْتِكَ هُوَ بَيْنِكَ، وَرِوَايَةُ الْأَصْمَعِيِّ أَعْلَى وَأَذْهَبَ
فِي مَعْانِي الشِّعْرِ »⁵.

وَالْحَقُّ أَنَّ «مَعْانِي الشِّعْرِ» أَوْ «مَذْهَبَ الشِّعْرِ» أَوْ «صَنْاعَةَ الشِّعْرِ»،
الْفَاظُ تُبَرِّعُ عَمَّا نَصْطَلِحُ عَلَيْهِ هَذَا بِالسِّيَاقِ الشِّعْرِيِّ. وَلَعِلَّ هَذَا السِّيَاقُ أَشْبَهُ
بِأَنْ يَتَمَثَّلَ فِي «الْغَرْضِ الشِّعْرِيِّ» الَّذِي أَبْدَعَ فِي إِطَارَةِ الشِّعْرِ الْقَدَامِيِّ،
فَكَانَ بِالنِّسْبَةِ إِلَيْهِمْ معيارًا جَمَالِيًّا تَدَالُهُ النَّقَادُ فِي أَحْكَامِهِمْ وَتَأْوِيلَاتِهِمْ.
وَسِيَطُوحُ التَّدَافُعُ بَيْنَ لَفْظَ «صَنْاعَةَ الشِّعْرِ» وَمَفْهُومِ «الْغَرْضِ الشِّعْرِيِّ»
فِي تَعْقِيبِ ابْنِ جَنِيِّ عَلَى قَوْلِ الْعَبَاسِ بْنِ الْأَحْنَفِ :

يَا فَوْزُ يَا مَنِيَّ عَبَاسٍ قَلْبِي يُفَدِّي قَلْبَكَ الْقَاسِي

أَيْ : قَلْبِي الرِّيقِيُّ يُفَدِّي قَلْبَكَ الْقَاسِيِّ، هَكَذَا تُوجِبُ صَنْاعَةُ الشِّعْرِ أَنَّ
يَكُونَ لَمَّا وَصَفَ أَحَدُهُمَا .. وَلَا تَخْسِنَ هَذَا إِلَامِخَالَفَةُ أَحَدِ الْقَلْبَيْنِ صَاحِبِهِ،
وَهُوَ أَنْعَتُ فِي مَذْهَبِ الغَرْلِ أَنْ يَكُونَ الإِنْسَانُ هَائِمًا بِمَنْ لَا يَحْفَلُ بِهِ»⁶.

تَتَخَذُ «صَنْاعَةَ الشِّعْرِ» فِي وَعِيِّ ابْنِ جَنِيِّ مَفْهُومَ «الْغَرْضِ الشِّعْرِيِّ»
الَّذِي يَعْدُ إِطَارًا فَنِيًّا يَمْتَلِكُ مَفْوَمَاتِهِ الْذَّاتِيَّةَ الْمُوجَهَةَ لِإِبْدَاعِ الشَّاعِرِ. وَإِذَا
كَانَ «الْغَرْضُ الشِّعْرِيُّ» شَكْلُ سِيَاقًا وَجْهَ تَأْوِيلَاتِهِ، فَإِنَّ ذَلِكَ يَعْدُ امْتَدَادًا
لِوْعِيهِ بِالْعَلَاقَةِ بَيْنَ «النَّوْعِ الشِّعْرِيِّ» وَالْأَسْلَوبِ، يَقُولُ : «وَقَدْ كَانَ قَدْمَاءُ
أَصْحَابِنَا يَتَعَقَّبُونَ رُؤْيَةَ وَأَبَاهُ، وَيَقُولُونَ : تَهَضُّمَا اللِّغَةَ وَوَلَدَاها، وَتَصَرَّفَا
فِيهَا، غَيْرَ تَصْرِفِ الْأَفْحَاحِ فِيهَا. وَذَلِكَ لِإِيْغَالِهِمَا فِي الرِّجْزِ، وَهُوَ مَا يُضْطَرُّ
إِلَى كَثِيرٍ مِّنَ التَّفْرِيعِ وَالتَّوْلِيدِ لِقُصْرِهِ وَمَسَابِقَةِ قُوَّافِيهِ»⁷.

إن الوعي بأن الرجز نوع شعري يعلي على الشاعر جملة من المسالك لا يعني أن ابن جنی كان يصدر عن مقوله الأجناس الأدبية، بل ما يعنيه في هذا المقام هو حرصه على ربط نظره إلى اللغة بالسياق الفني الذي يحتوتها.

يتبيّن مما سبق أن ابن جنی اعتمد في تأويله للاستعمالات اللغوية في الشعر، مدلولاً واسعاً للسياق تمثّل في «الجنس الأدبي» الذي يتتمّي إليه الاستعمال اللغوي موضوع التأويل. وإذا كان ابن جنی لا يستخدم هذا المصطلح بلفظه فإن ما استخدمه من عبارات : «صناعة الشعر» و«معانٍ للشعر» لا يبعد في مرماه عما نقصده اليوم بـ«جنس الشعر» عندما يصبح نوعاً من الكفاية الأدبية التي يتقاسمها الشاعر والمتلقي، باعتبارها لوناً من المعرفة المضمرة بخصائص الشعر وأساليبه، إذ تغدو وعيًا يمارسه كلٌّ منها في صناعته. ولعل ما يكشف عن وجود هذا الوعي في تأويلات ابن جنی تشغيله لمعيار «الغرض الشعري».

١- الغرض الشعري.

كان الشاعر العربي القديم يبدع في إطار الأغراض الشعرية الذي يتحدد بمجموعة من المكونات والسمات. يضع «الغرض الشعري» النص في سياق تقاليد معينة، وهو بذلك يوجه «القراءة» ويحدد إلى درجة ما مجريها دون أن يفيد هذا أن النص يخضع لمعايير «الغرض الشعري» خصوصاً كلياً.

إن اعتماد «الغرض الشعري» معياراً لـ«قراءة» النص ينبغي ألا يكتفي بتحديد ارتباط النص بالمكونات المعيارية للغرض الذي صدر عنه، بل تمثل مهمته أيضاً في تفسير السمات الجمالية الجديدة التي يتتطور بها «الغرض الشعري» نفسه.

إن «الغرض الشعري» ليس مقولة وصفية فحسب، ولكنها مقياس لتحديد ما يلزم أو يستحب في القصيدة أيضاً. وقد شاع هذا المعيار لدى نقادنا القدماء حيث أصبح عاملاً في التصنيف والتنميط؛ ولعل مؤلفات النقد العربي القديم أن تكون أفضل بيان لهذه الوظيفة التي اضطلع بها «الغرض الشعري» في تصور نقادنا⁸. وقد استند ابن جنبي في تأويلاته إلى «الغرض الشعري»، الذي يشكل أحد مكونات بلاغة النص الشعري القديم وسياقاً يملي على الشاعر اختياراته الأسلوبية.

١-١-١ الغرض الشعري والاختيار الأسلوبية.

إن نوع «الغرض الشعري» وبناؤه يحدّدان السمات الأسلوبية التي يختارها الشاعر، ذلك أن الغرض يصبح بالنسبة إليه طاقة من الإمكانيات الأسلوبية التي يضطلع باستثمارها؛ فـ«الغرض المركب» يحتمل تطويل الفصول الذي يلائم فخامته؛ أما «الغرض البسيط» فيسوغ فيه التقصير. ويستتبع هذا أن تتوفر في القصيدة المركبة سمات أسلوبية لا تملّيها القصيدة البسيطة؛ ففي الغرض المركب تتحقق المراوحة بين المعاني الشجائية والمعاني السارة، ويتم الانتقال من وصف أحوال المحبين إلى وصف المدود، وغير ذلك مما لا يسمع به «الغرض البسيط»⁹. كما أن كل غرض شعري مقومات تعبيرية وأسلوبية خاصة به؛ فالنبيب الذي يتقدّم بمجموعة من «الرموز» ينبغي أن توفر له العذوبة ويعزّز بين المعاني الشجائية والسارة، وينبغي في «الرثاء» أن يكون المعنى مثيراً للتاريخ واللّفظ سهلاً والمطلع دالاً على الغرض الأساس. وينبغي أن تحصل في «المدح» الجزلة والتفحيم والبالغة والإحالات على التواريخ. فإذا عمد ابن جنبي إلى تشغيل معيار «الغرض الشعري» في تأويلاته، فإنه إنما يستأنف سماتاً انتهجه الأسلاف؛ في «باب أغلاط العرب» يورد

كثيراً من الأحكام النقدية تستند إلى معرفة ضمنية بأسلوب غرض الغزل^١ وهذا يشكل في حد ذاته نوعاً من النوعي النوعي الذي يراعي تفاوت أساليب أنواع الأغراض الشعرية. وقد وقف ابن جنبي على سمة نوعية مكونة لسياق هذا الغرض تمثل في البوج بالحب بدل كتمانه وستره : «إن إظهاره (أي الحب) أنساب عندهم، وأعذب على مستمعهم، ألا ترى أن فيه إيداناً من صاحبه بعجزه عنه وعن ستر مثله، ولو أمكنه إخفاؤه والتحامل به لكان مطيقاً له، مقتدرًا عليه وليس في هذا من التغزل ما في الاعتراف بالبخل به و خَوْر الطبيعة عن الاستقلال بمثله»^{١٠}.

إن الإفصاح عن الحب والاعتراف بالضجر به، شكلٌ من أشكال الخضوع لسلطان المحبوبة التي تملّك على العاشق مشاعره فلا يطبق صبراً ؟ هذه صورة الحب كما تقدمها قصائد النسيب، وهو الأسلوب اللائق الذي يلوذ به الشعراء إن أرادوا إلحاق فضيلة الشعر بقولهم، وهم غير مطالبين في ذلك بصدق الاعتقاد - كما نبه على ذلك قدامة^{١١} - فحسبهم التجويد في القول. إن البوج بالصباية سمة مكونة لغرض النسيب ؛ وهذا ما عبر عنه قدامة قائلًا : «فيجب أن يكون النسيب الذي يتم به الغرض هو ما كثرت فيه الأدلة على التهالك في الصباية، وتناظرت فيه الشواهد على إفراط الوجد والملوء..»^{١٢}

ولقد كان ابن جنبي يعي أن غرض «النسيب» يتميز بمجموعة من السمات ؛ فهو يرى أن الشعراء يلحون على وصف المرأة «بتغزليها ودماثة حديثها»^{١٣}، وقد ساق في ذلك شواهد شعرية كثيرة نذكر منها قول الشاعر :

وحديثها كالغيث يسمعه راعي سنين تباعت جدبها
فاصاخ يرجو أن يكون حبنا ويقول من فرح : هيأريًا

كما يلحون على الوصف بالسبطة والرشاقة¹⁴ ، وعلى التعبير عن الرضى من المحبوب باليسir، مثل قول أحدهم :

وإني لأرضى منك يا ليل بالذى لو أبصـرـه الواشـي لقرـت بلاـلـه
بـلاـ، وبـأـن لاـ أـسـطـعـ وبالـلـنـىـ وبالـوـعـدـ حـتـىـ يـشـأـ الـوعـدـ آـمـلـهـ
وـبـالـنـظـرـةـ العـجـلـىـ وـبـالـحـوـلـ تـنـقـضـيـ أـواـخـرـهـ لـأـنـلـقـيـ وـأـوـاـئـلـهـ¹⁵

وهناك غير هذا من سمات غرض النسب، مما لم نذكره أو لم يشر إليه ابن جني نفسه. وقد يقال إن هذه التقاليد ارتبطت بنوع من النسب هو النوع العذري العفيف الذي كانت توصف فيه المرأة بالحياء والخفر. كيـفـماـ كانـتـ الإـجـابـةـ،ـ فـإـنـ ماـ قـدـمـنـاهـ يـثـبـتـ أـنـ «ـالـغـرـضـ الشـعـرـيـ»ـ أـداـةـ اـسـتـخـدـمـهـاـ ابنـ جـنـيـ فـيـ تـقـرـيـبـهـ لـلـسـمـاتـ الـمـكـوـنـةـ لـلـشـعـرـ.ـ مـنـ ذـلـكـ أـيـضـاـ اـنـتـفـاتـهـ إـلـىـ سـمـةـ أـسـلـوـبـيـةـ اـرـتـبـطـتـ بـغـرـضـ «ـالـفـخـرـ»ـ؛ـ فـاسـتـعـارـةـ لـفـظـ «ـالـبـنـاءـ»ـ فـيـ سـيـاقـ التـعـبـيرـ عـنـ الشـرـفـ وـالـمـجـدـ أـصـبـحـتـ سـمـةـ تصـوـرـيـةـ فـيـ لـغـةـ قـصـيـدةـ الفـخـرـ،ـ وـقـدـ جـاءـ ذـلـكـ وـاسـعـاـ فـيـ الشـعـرـ العـرـبـيـ ؟ـ قـالـ ليـدـ :

فـبـنـىـ لـنـاـ بـيـتـاـ رـفـيـعـاـ سـمـكـهـ فـسـمـاـ إـلـيـهـ كـهـلـهـاـ وـغـلامـهـاـ
وقـالـ آـخـرـ :

بـنـىـ الـبـنـاءـ لـنـاـ مـجـداـ وـمـأـثـرـةـ لـاـ كـالـبـنـاءـ مـنـ الـآـجـزـ وـالـطـينـ¹⁶

ويذكر ابن جني سمة تصويرية ارتبطت بالشعر القائم على وصف مواقف الحرب والشدة، وهي ما يمكن نعتها بـ«ـالـإـغـارـةـ عـلـىـ حـيـاءـ المـرـأـةـ»ـ وهي «ـبـابـ»ـ¹⁷ـ كما أقرـ ابنـ جـنـيـ فـيـ تعـقـيـبـهـ عـلـىـ مـجـمـوـعـةـ مـنـ الـأـبـيـاتـ :ـ وـأـمـاـ قـولـ ابنـ قـيسـ فـيـ صـفـةـ الـحـرـبـ وـالـشـدـةـ فـيـهاـ :

تـُدـهـلـ الشـيـخـ عـنـ بـنـيهـ وـتـُبـدـيـ عـنـ خـدـامـ الـعـقـيـلـةـ الـعـذـرـاءـ

.. إنما الغرض فيه أن الروع قد بر العقيلة - وهي المرأة الكريمة -
حياءها، حتى أبدت عن ساقها؛ للحيرة والهرب.

١-١-٢ - الغرض الشعري سمة تصويرية.

أظهرت النصوص السابقة أن نظر ابن جنی في السمات التصويرية
الشعرية، كان يخضع «للغرض الشعري» باعتباره سياقاً يملئ سماته
النوعية ومعياراً تقويمياً يسعف في الكشف عن بلاغة الشعر.

في تأويله لهذين البيتين :

ولما قضينا من متى كل حاجة ومسح بالأزكان مَنْ هُو ماسع
أخذنا بأطراف الأحاديث بيتنا وسالت بأغناق المطي الأباطع
نَيَّه على أن إغفال الربط بين خصوصية التصوير فيما وبين سياق
الغزل الذي يمتحان منه قد يفضي إلى تأويل غير سليم لبلاغتهما الشعرية
وتقدير غير صائب لقيمتهما الفنية : «وذلك أن في قوله «كل حاجة»
ما يفيد منه أهل النسيب والرقـة.. ما لا يفيده غيرهم.. ألا ترى أن من
حوائج (مني) أشياء كثيرة غير ما الظاهر عليه والمعتاد فيه سواها ؛ لأن
منها التلاقي، ومنها التشاكي.. إلى غير ذلك..

وأما البيت الثاني فإن فيه : أخذنا بأطراف الأحاديث بيتنا

وفي هذا ما ذكره ؛ لتراثه فتعجب من عجب منه ووضع من معناه.
وذلك أنه لو قال : أخذنا في أحاديثنا، ونحو ذلك لكان فيه معنى يُكثِرُه
أهل النسيب.. وذلك أنهم قد شاع عنهم واتسع في محاوراتهم علوًّا قدر
الحديث بين الآيفين، والفكاهة بجمع شمل المتواصلين.. فإذا كان قدر
ال الحديث - مرسلًا - عندهم هذا، على ما ترى فكيف به إذا قيده بقوله
(بأطراف الأحاديث). وذلك أن في قوله (أطراف الأحاديث) وحيا خفيا،
ورمزاً حلوا ؛ ألا ترى أنه يزيد بأطراحتها ما يتعاطاه الحبيون.. من التعريض،
والتلويح، والإيماء دون التصرير وذلك أحلى وأدمنت وأغزر وأنسب..»^{١٨}.

أدرك ابن جنني أن التعبير اللغوي يستمد بлагاته من أن البيتين يستلهمان غرض الغزل الذي أصبح هنا سمة تصويرية؛ فهناك فرق بين انتساب التصوير الشعري إلى «غرض شعري» معين يُؤوّل في ضوء أساليبه، وبين أن يتحول «الغرض الشعري» نفسه إلى سمة تصويرية في سياقات فنية ليست بالضرورة ذات علقة بالنسبة من حيث هو إطار فني، على هذا النحو فإن كثيراً من السمات التصويرية في الشعر تعد سمات ذات أصول في أغراض شعرية معينة.

إذا كان «الغرض الشعري» بناء فنيا له مكوناته وسماته، مثل المدح والغزل والرثاء والخمرية والزهد، وغيرها من الأغراض المعهودة في موروثنا الأدبي، فقد يتحول «الغرض الشعري» إلى وسيلة تصويرية يلوذ بها الشعراء في تكوين دلالاتهم وصياغة صورهم؟ فقد لاحظنا من قبل تحول غرض الغزل إلى سمة تصويرية تحيلت في تعبيرات استمدتها الشاعر أو استوحها من الإطار الأسلوبي لهذا الغرض الشعري، وهذا من شأنه أن يعمق التصوير الشعري في البيتين ويكشف دلالهما. وقد لاحظ ابن جنی أن المتنبي كان يلجم، في تكوين مدحياته، إلى «التصوير النسبي» أو بلاغة النسب؟ فقد عقب على قول الشاعر :

وَعُهْجَتِي بِأَعْذَلِ الْمَلُوكِ الَّذِي أَسْخَطْتُ أَعْذَلَ مِنْكَ فِي إِرْضَائِهِ
وَكُنَّى بِالْحَبِيبَةِ عَنْ «سَيْفِ الدُّولَةِ»، وَمَعْنَاهُ : «أَنَا أَفْدِي بِنَفْسِي مِنْ
لَمْ أَسْتَمِعْ فِيهِ عَذْلٌ مِنْ هُوَ أَعْذَلُ مِنْكَ، فَكِيفَ أَصْغِيُ إِلَى قَوْلِكَ، أَيُّ لَمْ
أَدْعُ «سَيْفِ الدُّولَةِ» وَأَجْبَ مَنْ يَسْتَدِعِينِي وَيَجْتَذِبُنِي إِلَيْهِ سَائِرَ الْمَلُوكِ، وَمَا
أَحْسَنَ مَا نَسْجَ النَّسَبِ بِالْمَدِيعِ»¹⁹.

وقد ذكر له أيضاً أبياتاً أخرى²⁰ تكشف عن تحول النسيب إلى سمة تصويرية في بناء صورة المدوح، وهو ما كانت له آثار في قصائد المدحية التي تلاحمت مقدماتها الغزلية بالغرض الأساس في نسيج موحد²¹.

إن تحول «الغرض الشعري» إلى سمة تصويرية يستعيّرها الشعراء^{٢١} في نسيجهم الشعري، على نحو ما تنبه إلى ذلك ابن جنی يكشف عن إحدى السمات الأسلوبية المرتبطة بجنس الشعر، التي لم يكن للبحث البلاغي بمدلوله الصرف أن يحيط عنها اللثام ، لانشغاله بالسمة البلاغية بمفهومها المطلق، بعيداً عن أي تحقق نصي . وبناء على هذا فإن التفكير البلاغي الذي نسعى إلى صياغته عند ابن جنی ، يتتجاوز أصول البلاغة المطلقة، التي تبلورت في نطاق العناية بخصائص التعبير المؤثر، إلى استخلاص أصوله باستحضار نمط تعبيري محدد تمثل في الشعر.

إن اعتبار «الغرض الشعري» سمة أسلوبية في الشعر العربي يذكرنا بتحول «الملحمة» و «الدراما» إلى سمات أسلوبية في أجناس أدبية حديثة ؟ فهناك الملحمـة والدراما باعتبارهما جنسين أدبيين، وهناك الأسلوب الملحمـي والأسلوب الدرامي بوصفهما سمتين بلاغيتين.

نستنتج مما سبق قوله، أن السياق الشعري، سواء باعتباره مذهبـا في القول أو غرضا شعريا، كان يوجه ابن جنـي في تأويلاته أو في تقـييمـه النقـدي كما أنه شكل معيارا تقرـئـيـ به بلاغـةـ الشـعـرـ . وهـكـذا قـيـضـ لـتـفـكـيرـهـ البلاغـيـ أنـ يـعـانـقـ آـفـاقـ الشـعـرـ الرـحـبةـ، ليـصـبـحـ الـوعـيـ الـبـلـاغـيـ مـارـسـةـ أـدـبـيـةـ نوعـيـةـ تستـمدـ مـقـوـمـاتـ جـمـاليـتهاـ منـ جـنـسـ أـدـبـيـ مـتـعـيـنـ هوـ الشـعـرـ.

٢-١. النظير الشعري.

يشـكـلـ الـبـحـثـ عـنـ «ـالـنظـيرـ»ـ أـدـاةـ مـنـ أـدـواتـ شـرـحـ ابنـ جـنـيـ لـلـشـعـرـ وـتـفـسـيرـهـ لـهـ. يـقـولـ فـيـ مـسـتـهـلـ كـاتـبـهـ «ـتـفـسـيرـ أـرـجـوزـةـ أـبـيـ نـوـاـسـ»ـ: «ـسـأـلتـ أـعـزـكـ اللـهــ أـنـ أـعـرـبـ لـكـ أـرـجـوزـةـ (ـأـبـيـ نـوـاـسـ)ـ الـتـيـ أـولـهـاـ:ـ (ـوـبـلـدـةـ فـيـهـاـ زـورـ)ـ،ـ وـأـنـ أـشـبـعـ الـكـلـامـ،ـ وـأـنـ أـفـسـرـ مـاـ فـيـهـاـ مـعـنـىـ وـلـغـةـ وـأـعـرـابـ،ـ وـأـوـرـدـ فـيـ ذـلـكـ النـظـائرـ)ـ»^{٢٢}.ـ وـالـنظـيرـ الـذـيـ يـعـنـيـنـاـ هـنـاـ لـهـ عـلـقـةـ بـتـشـكـيلـ

المعنى أسلوبياً، ذلك أن ابن جنني يعي أن الشاعر يبدع في سياق من التشكيلات الأسلوبية المتراكمة في ذاكرة الشعر؛ إن القصيدة، كما يقول أحد الباحثين المعاصررين «تستمد وجودها من الشعر، والشاعر وهو يكتب قصيده، يضع نفسه في مواجهة مع كل سالفيه من الشعراء ومع الشعر المخزون في ثقافته».²³

وإذا كان يتعدى الحديث، في تراثنا النقدي، عن النظير على مستوى السياق النصي للقصيدة، فهذا لا يحول دون إحساس ابن جنني – وغيره من نقادنا القدامى – بأن الشاعر، في تشكيله لمعانيه، لم يكن يقتصر على الاختراع والابتداع بل كان ينظر في شعر الألاف مستوحياً منه صوره أيضاً. وقد يكون في ذلك مناسبة للتتفوق والتسمو على الصورة الأصلية، وإن كان هذا لا يحصل دائماً، كما نستخلص ذلك من تفسير ابن جنني لصورة استوحاهما المتنبي من شعر أبي تمام؛ حيث يعقب على قول المتنبي :

فَكَيْتُ تُسَدِّدُ مُشَدِّداً فِي نَيْهَا
إِسَادَهَا فِي الْمَهْمَةِ الْإِنْصَاءِ
بَأَنْ هَذَا مَعْنَى قَوْلِ أَبِي تَمَامٍ :
رَعَتْهُ الْفَيَافِي بَعْدَمَا كَانَ حَقْبَةً رَعَاهَا وَمَاءُ الرَّوْضِ يَنْهُلُ سَاكِبَهُ
«حازه حبيب (أي أبو تمام) في مصراع واحد»²⁴.

وقد تسمى الصورة المستوحاة على الصورة الأصلية في جانب، وتنزل عنها في جانب آخر، على نحو ما تبين ذلك في مقارنته تصوير عطاء المدوح بين المتنبي وأبي نواس، حيث يرى أن بيت المتنبي :

لَمْ تَحْكِ نَائِلَكَ السَّحَابُ وَإِنَّمَا حُمِّتَ بِهِ قَصَبَيْهَا الرُّحْضَاءُ
أَبْلَغَ مِنْ بَيْتِ أَبِي نَوَاسٍ :
إِنَّ السَّحَابَ لَتَسْتَحِي إِذَا نَظَرَتْ
إِلَى نَدَاكَ فَقَاسَتْهُ بِمَا فِيهَا

«لأن الحمَّى أبلغ من الحياة، إلا أن بيت أبي نواس أعدب لفظاً»²⁵.
وعلى الجملة ليس موضوع المفاضلة بين الصور المتانتظرة عند ابن جنِي بالأهمية ذاتها التي يوليها للتماس أو جهة التمايل بين الصور الشعرية، باعتبار أن هذا التمايل أداة من أدوات التفسير.

إن الشعر يفسره الشعر؛ ذلك أن الشاعر يبدع في سياق من الصور المتراكمة في ذاكرته، وعلى القارئ أن يُحضر هذه الذاكرة في تأويلاته. ولعل هذا المبدأ أن ينطوي على أن للشعر أساليب خاصة ينبغي الوعي بها حتى يكون التفسير المقترن مقبولاً. وغير خاف ما يترتب على الجهل بأسلوب الشعر وبخصائصه في التعبير، من جفاء طبع الناظر وقصور الفهم وخطلل التقدير أو فساده. من هنا اقتضت الضرورة تعرف السياق الشعري الذي يشكل خلفية الصورة لأجل تذوقها وتفسيرها على نحو سليم.

إن سياق الجنس مبدأ ضروري للقراءة الصحيحة²⁶، وقد تولى ابن جنِي تأويل الاستعمالات اللغوية وأساليب التصوير في الشعر، استناداً إلى وعيه بالطبيعة الخاصة لهذا الجنس الأدبي ووعيه بأن التصوير الشعري يمتلك أصولاً في الشمر نفسه؛ وهذا بلا ريب يفسح المجال لإدراك ما ينطوي عليه إبراد التمايل والتناظر بين الصور من أبعاد تتصل بتعرف صيغ التصوير الشعري أو أنماطه في موروثنا.

إن النظير الشعري الذي التمسه ابن جنِي في تفسيره لشعر المتنبي، لا تتحصر أهميته في تذوق الصور وفهمها بتمثل معانيها، بل إنه يسمح لنا بتعرف أصول جمالية التصوير الشعري، كما يمكن أن يظهر ذلك من مجموع التمثيلات التي عقدتها في كتابه «الفسر»²⁷.

ولعل طرق استيعاب الشعراء للموروث الشعري تتسع لوجوه من التنوع والاختلاف، وقد خصصت مؤلفات النقد الأدبي القديم أبواباً

تناولت طرائق تعامل الشاعر مع معاني غيره من الشعراء، على نحو ما نجد ذلك عند ابن الأثير في «أقسام السرقات الشعرية»²⁸. وقد تنبه ابن جنی إلى أن الشاعر قد يستوحى المعنى عن طريق «عكسه»؛ وهو ضرب من الحوار بين الصورة الجديدة والصورة الموروثة، يجسد الطابع المعقّد الذي يتسم به المعنى الشعري؛ يعقب على قول المتني :

قد كان قاسِمَكَ الشَّخْصِينَ دَهْرُهُمَا وعاش دُرُّهُمَا المَفْدِيُ بالذهب
بأن معناه «قد كانت ماتت أختك الصغرى قبل هذه، فكانت
كذهب فدي به دُرٌّ شبه الصغيرة بالذهب والكبيرة بالدر في النفاسة،
وهذا كأنه عكس به قول الشيبانية (امرأة من بنى شيبان) :

ويَوْمُ أُبَاغُ قَاسِمُنَا الْمَنَابِيَا فَكَانَ قَسِيمُهَا خَيْرُ الْقَسِيمِ»²⁹

و«العكس» من الطرق المحمودة في احتلال المعنى وأخذه، حيث يلجأ الشاعر إلى معنى مسبوق فيقلبه أو ينافقه، والمثال الواضح على ذلك «قول ابن أبي طاهر :

يَشْرُكُ الْعَالَمَ فِي ذَمَّهُ لِكَنْسِي أَمْدَحُهُ وَحْدِي

إِنَّا هُوَ عَكْسُ قَوْلِ أَبِي تَمَّامٍ :

كَرِيمٌ مَتَى أَمْدَحُهُ وَالْوَرَى مَعِي وَإِذَا مَلْمَتُهُ وَحْدِي»³⁰.

ولقد ثبتت الدراسات النقدية المعاصرة أن التماس العلاقة بين الصور الشعرية المتراسلة فيما سمي بـ«السرقات» قد يفضي إلى نتائج مشمرة تكشف عن أسرار الإبداع الشعري، لم يكن في وسع ابن جنی التوصل إليها لأسباب ترجع إلى الطابع المحدود لإشكالات النقد العربي القديم. ومع ذلك فإن بحثه عن النظير الشعري، الذي استخدمه أداة تأويلية ونقدية، يعد خطوة هامة على طريق بناء أسس بلاغة الشعر.

ولعل التماس التماثل بين المعنى الحاضر والمعنى الغائب الماثل في الذكرة الشعرية، أن يكون جزءاً من التماس التماثل بين المعنى موضوع التأويل ونظائره في السياق الأدبي على جهة العموم، كالقرآن الكريم والأقوال المأثورة التي لا شك أن الشعراء يستلهمونها في تشكيل صورهم ³¹. ولدلالتهم.

لقد شكلت صناعة الشعر بمكوناتها أو مقوماتها الأصلية معياراً موجهاً للتأويلات ابن جنني، وعلى هذا النحو كان للشعر تأثير في بلورة جملة من السمات الأسلوبية المرتبطة في تكوينها ووظيفتها بهذا الجنس الأدبي في مفهومه العربي القديم. إن السمة الأسلوبية لاستمد وجودها من طاقتها البلاغية المطلقة فقط، ولكن من انتماها إلى سياق أدبي نوعي أيضاً؛ فالشعر يزخر بعدد وافر من السمات الأسلوبية التي ظلت على هامش البحث البلاغي الذي اقتصر على الأسلوب بمفهومه اللغوي الضيق ولم يتجاوزه إلى جماليات الجنس الأدبي في ذاته. حقاً إننا نرى الأسلوب اللغوي، كما صاغت مباحثه البلاغة العربية، ذا أصل شعري بالنظر إلى مكونات جنس الشعر التي ترشحه لكي يكون المقام الأنساب لاختبار أدوات البحث البلاغي. غير أننا نرياً بالشعر أن يظل سجين مقولات البلاغة ومفهوماتها الضيقة التي لا تقوى على فهم الأسلوب الشعري في ارتباطه بسياق الجنس -ولعل هذا المأخذ أن يشبه ما أخذه «ريتنيه وليك» على الأسلوبية الحديثة عندما نعي عليها أفقها المحدود. وما نقصد هنا بسياق الجنس، ما يفرضه الشعر من أساليب تخصص تشكيله اللغوي والدلالي.

لقد كان السياق الشعري مناسبة وقف فيها ابن جنني على الأسلوب بمفهومه الذي يتجاوز الأبعاد اللغوية والبلاغية المطلقة إلى أفق جماليات الجنس بأصوله المتعارف عليها. وبذلك أمكن هذا النمط من السياق أن يسهم في بلورة سمات بلاغة الشعر.

١-٣ الشعر وقياس مبادئ اللغة.

لقد رأينا كيف أصبح الشعر سياقاً يترافق إليه المحتوى في تأويله وتذوقه أنسور الاستخدام اللغوي البلاغي والأسلوبي. والحق أن أهمية حضور هذا النمط من السياق في تأويلات ابن جنی، إنما تفهم في إطار ما لهذا الجنس الأدبي من فاعلية في بناء النظر وصياغة المبدأ؛ فقد وجد ابن جنی في معانی الشعر وأساليبه وسيلة للاحتجاج وقياس مبادئ اللغة، وأصلاً يقاس عليه في التأويل. وهذا ليس غريباً على التفكير التحوي الذي أصل مبدأً يمكن الفروع وحمل الأصول عليها.

ومقصود بالشعر هنا ما ينطوي عليه من معانٍ وأساليب تمكنت من الأذهان حتى صارت قواعد يقيس عليها النحوة مبادئهم اللغوية وأصولاً يرجعون إليها في الاستدلال على تأويلاتهم.

إن الشعر بهذا المعنى فرع من الكلام تحول إلى أصل يمد النظر اللغوي بمبادئ القياس، ولعل هذا السلوك أن يختلف عما جرت عليه العادة عندهم من اتخاذ الشعر شاهداً على الظواهر التحوية؛ فيبينما يكون الشاهد الشعري في هذه الحال موضوعاً يستخلص منه التحوي القاعدة، باعتباره غرذجاً لغورياً أي مثالاً للاستعمال الموفق للقاعدة، فإن الشعر في الحال الأولى ليس شاهداً أو مثلاً بل هو نظير دلالي وأسلوبي للمبدأ اللغوي في النظر التحوي. هنا يصير الشعر عالماً من المعانٍ والصيغة الأسلوبية التي يلوذ بها التحوي في بناء عالمه. هكذا نجد في مواضع كثيرة من كتابات ابن جنی إشارات واضحة إلى سبل إسهام الشعر في صياغة مبادئ اللغة والتحو؛ أعني الشعر بما يمتلكه من معانٍ وأساليب.

يقول في باب «مشابهة معانٍ الإعراب معانٍ الشعر» : «من ذلك قولهم في (لا) النافية للنكرة : إنها تبني معها، فتصير كجزء من الاسم،

نحو» لارجل في الدار، ولا بأس عليك ، هذا المبدأ النحوي له نظير في معاني الشعر مثل قوله :

خيط على زفَّةٍ فتَمْ ولم يَرْجِعْ إِلَى دِقَّةٍ وَلَا هَضْمٍ

«وتؤييل ذلك أن هذا الفرس لسعة جوفه وإجفار محزمه كأنه زفر فلما اغترق نفسهبني على ذلك، فلزمته تلك الزفَّة فصيغ عليها لا يفارقها [كما أن الاسمبني مع لا حتى خلط بها لا تفارقها ولا يفارقها] وهذا موضع متناه في حسه، آخذ بغاية الصنعة من مستخرجه»³².

لاشك إذن أن المعاني التخييلية التي يبدعها الشعراء قد شكلت للنحاة مصدراً أو معياراً الصياغة مبادئهم في حقل النحو ؛ فاختيار إعمال الفعل الثاني لأنه العامل الأقرب في نحو قولهم : ضربت وضربني زيد، له نظير في معاني الشعر ؛ يقول الهذلي :

بلى إنَّهَا تَعْفُوُ الْكَلُومُ وَإِنَّمَا نُوكِلُ بِالْأَدْنِيِّ وَإِنْ جَلَّ مَا يَنْضِي

ويقول المتنبي :

ثُذْ مَا تَرَاهُ وَدَعْ شَيْئًا سَمِغَتْ بِهِ فِي طَلْعَةِ الشَّمْسِ مَا يُغْنِيكَ عَنْ رُحْلٍ³³

وقد يلجأ النحوي إلى الشعر للاستدلال بأساليبه، يقول ابن جني : «لما كانت الأسماء من القوة والأولوية في النفس والرتبة، على مالا خفاء به، جاز أن يكتفى بها ما هو تال لها، ومحمول في الحاجة إليه عليها» ونظير ذلك قائم في الشعر بواسطة تعبير أسلوبية متمثل في قولهم : «الله يعلم» كقول المخزومي :

الله يَعْلَمُ مَا تَرَكْتُ قِتَالَهُمْ حَتَّى عَلَوْا فَرَسِي بأشقر مُرْبَد

«أي فإذا كان الله يعلمه فلا أبالي بغيره سبحانه، أذكرته واستشهادته لم أذكره ولم أستشهاده. ولا يريد بذلك أن هذا أمر خفي، فلا يعلمه

إلا الله وحده، بل إنما يحيل فيه على أمر واضح، وحال مشهورة حينئذ متعلمة»³⁴.

كيف السبيل إلى الاستدلال على أن الاسم يمتلك من القوة ما يدفع إلى الاكتفاء به؟ هذا التساؤل الوارد في حقل النحو يجد الإجابة عنه في حقل مغاير؛ إن نظير المبدأ النحوي المفترض يمكن التماسه في الشعر. إن هذا الشاهد الشعري هنا ليس مثلاً عملياً لمبدأ نظري، ولكنه نظير أسلوبي ودلالي، ذلك أن المبدأ الفكري قد يوازيه نظير في حقل مخالف؛ فأسلوب «الله يعلم» الحامل لدلالة خاصة في سياق الشعر، يشكل نظيراً أسلوبياً لمبدأ الغوي يقرره النحوي، والذي يتمثل في استقلال الاسم واكتفائه بنفسه، مثلما استقل تعبير «الله يعلم» واكتفى عن غيره. والأمر اللافت هنا، أن ابن جنی يجد في الشعر القياس الذي يسعفه في البرهنة على القضايا المجردة في الحقل النحوي.

وقد يكون أهم مبدأ نحوی استدل عليه ابن جنی من الشعر، «غلبة الفروع على الأصول» الذي تجلی عند الشعراء فيما أطلق عليه البلاغيون «التشبيه المعکوس» وهو سمة أسلوبية ذات وظيفة جمالية وبلاغية في سياق الشعر : «قال ذو الرمة :

وَرَمِلْ كَأُورَالِيِّ العَذَارِيِّ قَطَعْتُهُ إِذَا أَبْتَسْتَهُ الْمَظْلِمَاتُ الْخَادِسُ
«أفلاترى ذا الرمة كيف جعل الأصل فرعاً والفرع أصلاً. وذلك أن العادة والعرف في نحو هذا أن تشبه أعيجاز النساء بكثبان الأنقاء.. فقلب ذو الرمة العادة والعرف في هذا، فشبعه كثبان الأنقاء بأعيجاز النساء»³⁵.
إن أسلوب حمل الأصل على الفرع الذي شاع في الشعر، سيصبح مبدأ نحويا مقرراً : «وهذا المعنى عينه قد استعمله النحويون في صناعتهم، فشبعوا الأصل بالفرع في المعنى الذي أفاده ذلك الفرع من ذلك الأصل»³⁶.

ويستمد ابن جنبي أيضاً من مكونات الشعر تأويله لظاهرة لغوية في العربية هي التوكيد بـ «أجمعون» وـ «أكتعون» وـ «أبصعون» وـ «أبتعون»؛ فهم لم يكرروا جميع الحروف واكتفوا بحرف العين: «لأنها أقوى في السجعة من الحرفين اللذين قبلها، وذلك أنها لام، فهي قافية، لأنها آخر حروف الأصل، فجيء بها لأنها مقطع الأصول والعمل في المبالغة والتكرير إنما هو على المقطع، لا على المبدأ، ولا المحسن».

الاترى أن العناية في الشعر إنما هي بالقوافي لأنها المقاطع، وفي السجع كمثل ذلك نعم، وأآخر السجعة والقافية أشرف عندهم من أولها.. وكذلك كلما تطرف الحرف في القافية ازدادوا عناية به...»³⁷.

تظهر أهمية القافية في الشعر في تكرارها، لكونها تقع في آخر البيت، والعناية بالأواخر أهم عندهم؛ من ذلك عنايتهم بأخر القافية؛ فهم يستكرون الجمجم في الوصل بين الواو والياء ولا يتتجنبون ذلك في الردف، والسبب في هذا يرجع إلى اختلاف موقع الوصل والردف في القافية ووجود هذه الخاصية في الشعر، هو ما جعل ابن جنبي يقول حرص العرب على تكرار (العين) دون بقية الحروف في صيغة التوكيد المشار إليها. كما جعلته خاصية «التصريح» يؤول علة إعادة فعل (قال) في الآية الكريمة «وإذ قال إبراهيم رب اجعل هذا بلدآ آمنا وازرُّ أهلَه من الشُّمرات مَنْ آمَنَ مِنْهُمْ بِاللهِ وَالْيَوْمِ الْآخِرِ قال وَمَنْ كَفَرَ فَأَمْتِنْهُ قليلا ثم اضطرَّهُ إِلَى عَذَابِ النَّارِ» بقراءة ابن عباس؛ يقول ابن جنبي: «وَحَسْنَ على هذا إعادة (قال) لأمرٍ».

أحدهما طول الكلام.. والآخر: أنه انتقل من الدعاء لقوم إلى الدعاء على آخرين، فكان ذلك أخذ في كلام آخر، فاستئنف معه لفظ القول، فجرى ذلك مجرى استئناف التصرير في القصيدة إذا خرج من معنى إلى معنى»³⁸.

يشير ابن جنی في هذا النص إلى أن حسن تكرار فعل (قال) في الآية الكريمة راجع في أحد وجهيه إلى الانتقال في المعنى وهذا يشبه صنيع الشاعر الذي يبدأ قصيده ببيت مصريع ثم يستأنف التصريح عند انتقاله إلى معنى جديد، وعادة ما يحصل ذلك عندما ينتقل الشاعر من غرض إلى آخر في القصيدة الواحدة. ولقد وجد ابن جنی في هذا الأسلوب نظيراً شعرياً يقيس عليه التكرار اللغوي الحاصل في الآية الكريمة موضوع التأويل.

* * *

واللحظة الجديرة بالعناية في هذا المقام، تمثل في ارتقاء الشعر بدلاته وأساليبه إلى أن يصير منبعاً للتأصيل النظري ومعياراً للتأويل اللغوي، وكأنه بهذا الممكن مجرد ألوان من الخلقي والمحسناً التي يتنفس الشعراء في تفتيقها للإحداث ما ينشده منها السامعون من متعة، بل كان «علمالم يكزن لهم علم أصح منه» واللافت للنظر أن هذه الحقيقة التي تأسلت في تفكيرنا القديم ستلاشى مع الأيام ليصبح الشعر والمعرفة المتصلة به يشيران من الشك والريبة أضعاف ما يشيرانه من الثقة، وذلك حتى من أصحاب الميدان وأهله. ولعل هذا حال واقعنا الأدبي الحالي.
إن الشعر علم يستمد منه العربي أصول تفكيره مثلما يستمد منه متعته الفنية، وعلى هذا النحو لم يكن مجرد وسيلة استدلالية يتمثل بها، بل كان حقولاً يلهم التفكير ويزوده بقواعد النظر.

إن الحديث عن السياق الشعري يفترض التسليم بوجود متلق يضطلع بوظيفة التأويل ويشارك في صنع الأسلوب وتحديد السمات؛ فقد راعى ابن جنی دور المتلقي في تكوين جماليات الشعر، تحلى بذلك في مجموعة من الخصائص التي تعبّر عن حضوره الفعال في تحسيد الأسلوب وإنتاج المعنى.

هوامش الفصل الثاني

Głowinski Les Genres littéraires: (P: 9) - انظر :
1- الخصائص، ج II (ص: 459).
2- الخصائص، ج II (ص: 458).
3- الفسر، ج I (ص: 77).
4- الخصائص، ج II (ص: 167).
5- الخصائص، ج III (ص: 72).
6- المخاطريات (ص: 298).
7- الخصائص، ج III (ص: 324).
8- من هؤلاء نذكر: ابن قتيبة وقديمة بن جعفر وحازما القرطاجي.
9- منهاج البلقاء (ص: 301 إلى 324).
10- نفسه، ج I (ص: 44).
11- تقد الشعر (ص: 138).
12- نفسه (ص: 123).
13- الخصائص، ج I (ص: 32).
14- نفسه (ص: 80).
15- المحتسب، ج I (ص: 42).
16- الخصائص، ج I (ص: 41-40).
17- نفسه، ج III (ص: 253-252).
18- نفسه، ج I (ص: 219-221).
19- الفسر، ج I (ص: 44).
20- نفسه (ص: 45-44).
21- شكري عياد، جماليات القصيدة التقليدية، (ص: 69-70).
22- (ص: 1).
23- عبد الله الغزامي، الخطبة والتكفير (ص: 10).

24- الفسر، ج I (ص: 800) وانظر (ص: 85 و 92)
25- نفسه (ص: 104)
26- عبد الله الغذامي، مرجع سابق (ص: 12) وراجع التأصيل النظري .
27- الفسر، ج I (ص: 97-98) وانظر أيضاً الصفحات : (102 و 105 و 106)
28- المثل السائر، ج II (ص: 222 إلى 292)
29- الفسر، ج I (ص: 222-221) (222-221)
30- عبد العزيز الجرجاني، الوساطة (ص: 207 و 208)
31- الفسر، ج I (ص: 337 و 198)
32- المخصائص، ج II (ص: 168)
33- نفسه (ص: 171-170)
34- المخصائص، ج II (ص: 43)
35- نفسه (ص: 301)
36- نفسه (ص: 304)
37- نفسه (ص: 85-84)
38- المحتسب، ج I (ص: 104-106)، انظر الآية الكريمة في سورة البقرة.

<https://jadidpdf.com>

الفصل الثالث .

سياق التلقي

يمثل المتلقي معيارا آخر يستند إليه ابن جني لإثبات بلاغة الشعر . وقد وردت إشارات متفرقة في هذه الدراسة تُظهر الدور المنوط بالتلقي في الكشف عما يتميز به الشعر من إمكانات تعبيرية وما يقتضي عليه من ارتباطات فنية . على هذا النحو يفتح الشعر أفقا للإسهام في تكوين جماليته ؛ ولقد وقفنا سابقا على جملة من المفهومات اللغوية¹ التي تفسح السبيل للمتلقي نحو تأويل الدلالة ، كما وقفنا وقفة متأنية في الفصل السابق على استثمار الشاعر لأفق التلقي بواسطة الاستناد إلى الذخيرة الشعرية التي تعد سياقا يسهم في خلق جمالية اللغة ورسم أبعادها . ولعل حديثنا في هذا الفصل أن يكون تعديقا لتلك الإشارات المتفرقة وامتدادا لحديثنا عن السياق الشعري .

1 - «التحسين» والأثر الجمالي.

إذا كانت المعاني تحمل الشاعر على العدول عن القواعد الأصلية فيما سمي بأجناس الشجاعة فإنها تحمله على العناية بالصنعة الأسلوبية أيضا . وعلى نحو ما شكل «العدول» مبدأ جسد شجاعة الشعر وكشف عن خصوصيته ، فإن «التحسين» يشكل مبدأ آخر يعبر عن هذه الخصوصية ؟

يقول ابن جنی : «... و ذلك أن العرب كما تعنى بالفاظها فتصلّحها وتهذبها وتراعيها ، وتلاحظ أحكامها ، بالشعر تارة ، وبالخطب أخرى ، وبالأشعاع التي تلتزمها وتكلّف استمرارها ، فإن المعاني أقوى عندها .. فأول ذلك عنایتها بالفاظها ، فإنها لما كانت عنوان معانیها ، وطريقا إلى إظهار أغراضها ، ومراميها ، أصلحوها ورتبوها ، وبالغوا في تحبيرها وتحسينها ، ليكون ذلك أوقع لها في السمع وأذهب بها في الدلالة على القصد ..² .

إن «التحسين» وسيلة الشاعر نحو صياغة جمالية مؤثرة بإيقاعها وتمثيلها لل موقف ؛ فهو ليس حلية زائدة تمنع التعبير رونقا وجاذبية ، بقدر ما هو تشكييل للمعنى أو بعبارة ابن جنی نفسه : «تحسين المعنى وتشريفه والإيانة عنه وتصويره»³ . ولا شك أن «العنابة باللفظ» هي التي تكمن وراء ما يتحققه الكلام من تأثير جمالي ، وربما أفضى ذلك في بعض المواقف إلى تأثير سلوكي «فكأن العرب إنما تخلّي الفاظها وتدعجها وتشييها وتزخرفها ، عنابة بالمعاني التي وراءها ، وتوصلها بها إلى إدراك مطالبه»⁴ ، ذلك أن الشعر الذي عهد بالتأثير في النفوس ، كثيراً ما كان وسيلة لتحقيق غاية عملية أو هدف ملموس .

وتظهر بلاغة «التحسين» في تأويل ابن جنی لهذين البيتين اللذين سبق أن استشهدنا بهما في سياق آخر⁵ :

ولَمَا قَضَيْنَا مِنْ مِنْ كُلَّ حاجَةٍ وَمَسَحَ بِالْأَرْكَانِ مَنْ هُوَ مَاسِحٌ
أَخَذْنَا بِأَطْرَافِ الْأَحَادِيثِ بَيْنَا وَسَالْتُ بِأَعْنَاقِ الْمَطَيِّ الْأَبَاطِعِ
وكان النقاد قد حكموا عليهما بأن لافائدة لهما في المعنى⁶ ، أو
هما من نوع الشعر الحسن المفظ لا غير⁷ ، وغير ذلك من الأحكام التي
يبدو أنها لم تراع الأواصر القائمة بين ما سمي باللفظ والمعنى . وهذا ما

تداركه ابن جني في ربطه بين جودة الصياغة وعلو المعنى ، مؤكداً أن جمال النسبيج ينطوي على كثافة دلالية .

إن النقاد الذين حكموا على البيتين بضعف المعنى وخلوه من الفائدة نظروا إلى المعنى المجرد الذي يجوز ترديده بصياغات مختلفة ؛ هذا المعنى المجرد صرّح به ابن قتيبة وهو ينشر البيتين : «ولما قطعنا أيام مني واستلمنا الأركان ، وعاليتنا إيلنا الآنساء ، ومضى الناس لا يتضرر الغادي الرائع ، ابتدأنا في الحديث ، وسارت المطي في الأبطح^٨ » .

واضح أن ابن قتيبة يترجم لنا هنا الغرض ، وليس المعنى كما بناه الشاعر نصياً أو كما تلقاه القارئ ؛ فال الأول يصح نقله بطرق مختلفة دون أن يفقد جوهره ، أما الثاني فيظل مندغماً بصورةه ويتعدّد ترجمته إلى شكل آخر دون أن يتلاشى . وربما كان عبد القاهر الجرجاني أوضح من عَبَر عن هذه الفكرة النقدية في تراثنا البلاغي من خلال تمييزه بين المعنى الذي هو «الغرض» والمعنى الذي هو «صورة» ؛ يقول في هذا السياق « ولا يغرنك قول الناس : «قدأتى بالمعنى بعينه ، وأخذ معنى كلامه فأدأه على وجهه » ، فإنه تسامح منهم ، والمراد أنه أدى الغرض ، فاما أن يؤدي المعنى بعينه على الوجه الذي يكون عليه في كلام الأول ، حتى لا تعقل هنالك إلا ما عقلته هنالك ، وحتى يكون حالهما في نفسك حال الصورتين المشتبهتين في عينك كالسوارين والشَّفَفين ، ففي غاية الإحالات ... وجملة الأمر أن المعاني لا تتغير بنقلها من لفظ إلى لفظ ، حتى يكون هناك اتساع ومجاز^٩ .

إن الغرض هو المعنى المرجعي المحدد والمعنى العقلي والنفسي القائم في ذهن صاحبه الذي يمكن التعبير عنه بصورة لغوية شتى من دون أن يتعرض لأي تغيير ، أما الصورة فهي المعنى التخييلي الكامن في تفاعل القارئ مع النص . إن هذا المعنى - كما حددته إيزر - « لم يعد موضوعاً

يتطلب شرحاً ولكن أصبح آثاراً يشعر بها القارئ ويعيشها¹⁰ ؛ إن المعنى الأدبي ليس له وجود سابق ؛ فالقارئ مطالب بتمثيله ؛ إنه يوجد في وعيه وإدراكه أول في تجربته باعتباره قارئاً مشاركاً في بناء المعنى من خلال تفاعله مع النص بقدرته على التأمل والغوص ، وما يمتلكه من ذخيرة مساعدة في التأويل وفي المشاركة في خلق المعنى .

إن المعنى التخييلي (البلاغي أو الشعري) - عند عبد القاهر - صياغة لغوية بلاغية استخدم الشيخ مجموعة من المصطلحات لوصفها من قبيل التصوير والنظم والنسيج والتأليف والبناء والوشي والتحبير وما أشبه ذلك .¹¹

ولم يكن ابن جنی بعيداً عن الألفاظ التي ردّها عبد القاهر ؛ ذلك أن «الإصلاح» و«الترتيب» و«التحبير» و«التنمية» و«التحليل» و«التدبيج» و«الوشي» و«التحصين» و«التشريف» و«الإيانة» و«التصوير» و«التحسين» ألفاظ يقصد بها طريقة صياغة المعنى وتصويره¹² .

ويميز الأسلوبيون المعاصرون¹³ في عنصر «المحتوى» بين جانبي «الشكل» و«الجوهر» ؛ فالجوهر هو الحقيقة الذهنية أو الكائنة ، والشكل هو تلك الحقيقة ذاتها كما شكلها التعبير . وابن قتيبة في نثره للبيتين إنما وقف على «جوهر المحتوى» ولم يلتفت إلى «شكله» ؛ أي ذلك المحتوى بالصورة التي صيغ بها في البيتين ، وهو ما استغرق تأويل ابن جنی الذي سخر مجموعة من المعايير النقدية والجمالية لاستجلاء روعة التصوير الشعري .

إن «التحسين» وسيلة يلوذ بها الشاعر لتحقیق الأثر الجمالي في المثلقي . وقد تنبه ابن جنی إلى ما يقوم عليه البيتان المذكوران من تصوير شعري تجلّى في الاختيارات اللغوية الأسلوبية التي تميزت بطاقتها الإيحائية والبلاغية بواسطة اعتماد لغة رمزية واستعارة ؛ فالشاعر اختار

الفاظا توحى بأجواء الحب والغزل : كما اختار التعبير الاستعاري الذي يمتلك مزية التأثير على التعبير الحقيقى .

إن التأثير خاصية من خصائص تلقي الشعر ، ولأجل هذا كان ميدانا فسيحا لمختلف ضروب التحسين وصوره . إن التأثير بهذا المدلول هو شعور بالغرابة والتعجب ، أو بلفظ عبد القاهر ، شعور بالهزة التي تغشى المتلقي على أثر تلقيه للتصوير الشعري ؛ وهذا الضرب من التأثير الذي يستولي على النفوس ويسيطرها لا يمكن أن يحصل في نظر ابن جنى إلا بتوفير مقومات التحسين .

والحق أن ابن جنى في تعقيبه على البيتين المشار إليهما آنفا ، قد كشف لنا دور التلقي الجمالي في إعادة تقويم الشعر وتذوقه ؛ يقول : «قيل : هذا الموضع قد سبق إلى التعلق به من لم ينعم النظر فيه ، ولا أرى ما أراه القوم منه ، وإنما ذلك لخفاء طبع الناظر ، وخفاء غرض الناطق»¹⁴ . أي إن جماليات النص الشعري تبقى رهينة بطاقة القراءة وكفاية المتلقي «فما كل أحد يفلح في شق الصدفة و يكون في ذلك من أهل المعرفة»¹⁵ . كما يقول عبد القاهر الجرجاني ؛ أي هناك ضرب من المعاني اللطيفة التي تشبه الجوهر في الصدف لا يبرز إلا أن تشقه عنه . وهنا تتفاوت درجات المتلقين بتفاوت درجات الفصاححة التي يكون عليها الكلام ، فكلما كانت المعاني خفية ، كانت أحوج إلى متلق له ذوق وقريبة ومتلك مقومات الغوص على الدر في قعر البحر ، إذا شئنا استعارة هذه المجازات من وصف عبد القاهر للقراءة «الشاقة» التي لا يقوى عليها إلا أهل المعرفة . وقد أظهر ابن جنى أن القيمة الجمالية للتصوير الشعري تتوقف على قوة القراءة ؛ وهذا يعني أن النص في ذاته ، بنية لغوية مغلقة لا تتحمل أي قيمة جمالية ، بل إن هذه القيمة قد تتعرض للتشويه والإفساد إذا ما تعاقب على نقد النص «قراء» لا يمتلكون

درجة عالية من الفطنة والخبرة الجمالية ، على نحو ما حصل بضد البيتين المذكورين اللذين أهدر النقاد قيمتهما الجمالية وهو ما استدعى غطاء جديداً من التلقي أو نوعاً آخر من القراءة التي اقترحها ابن جني .

إن ما نعترف به «التحسين» قد يكون وسيلة جمالية لخلق غطاء التلقي الجمالي المتسم بأوصاف الجهد والتأمل والمشاركة في صياغة المعنى الشعري . من هنا كان التلقي أفقاً جمالياً يسهم في خلق القيمة الجمالية للنص الشعري ، على نحو ما يسهم في تكوين مقومات صنعته الأسلوبية .

2 - الإيهام والاحتمال.

لقد تباهى ابن جني إلى الوظيفة الإيهامية والاحتمالية للغة الشعر ، وبهذا أدخل التلقي في تكوين الصنعة الأسلوبية التي يتميز بها ؛ فالتلقي بتوقعات المتلقين وخلق تعدد احتمالات البنية اللغوية في التركيب والمعنى ، مَرْزِيَّة التعبير في الشعر ؟ فقد يوهم الشاعر المتلقي بالجنسان من غير أن يكون ثمة أسلوب الجنسان على جهة الحقيقة . والإيهام بالجنسان¹⁶ سمة أسلوبية قائمة في الشعر ، ولها نظير في اللغة عندما يوهم لفظان متقاريان أنهما من أصل واحد ؛ يقول ابن جني : «نعم وقد يعرض هذا التداخل في صنعة الشاعر فيرى أو يُري أنه قد جَنَّسَ وليس في الحقيقة تجنِّساً ، وذلك كقول القطامي :

مُشَتَّخِينْ فُؤادًا مَالَهْ فَادِ

ففؤاد من لفظ (ف أ د) وفؤاد من تركيب (ف دى) ، لكنهما لما تقاربا هذا التقارب دنوا من التجنيس . . وعليه قال الطائي الكبير :

أَلْخُدُّ حَوَى حَيَّةَ الْمُلْعِدِينَ وَلَدُنْ ثَرَى حَالَ دُونَ الثَّرَاءِ !

. فجاء به مجيء التجنيس ، وليس على الحقيقة تجنيسا صحيحا .
وذلك أن التجنيس عندهم أن يتفق اللفظان ويختلف أو يتقارب
المعنيان . وليس الشري من لفظ الشراء على الحقيقة . وذلك أن الشري
- وهو الندى - من تركيب (ث رى) . وأما الشراء - لكثرة المال - فمن
تركيب (ث رو) ؛ لأنه من الشروة . فاللفظان - كما ترى - مختلفان ،
فلا تجنيس إذا للظاهر¹⁷ .

يبدو أن ابن جنبي يحصر مصطلح « التجنيس » في الألفاظ المتفقة من
جهة الاستيقاف وهو رأي قدامة بن جعفر أيضا¹⁸ . غير أن هذا الشرط
المتمثل في الاستيقاف لا ينحده عند ابن المعتر والباقلاني مثلا ، ذلك أن
الجناس عندهما تشابه كلمتين في تأليف حروفهما ، ويضيف الباقلاني
أن التجنيس قد يكون بزيادة حرف أو بقصاصه أو ما قارب ذلك¹⁹ .
ويمكن أن البحث في الجنس سينتشئ ب بصورة واسعة ودقيقة في
تراثنا البلاغي . ولعل إشارة ابن المعتر إلى أن الجنس « ما تكون الكلمة
تجنس أخرى في تأليف حروفها ومعناها »²⁰ هي التي أخذ بها ابن
جنبي في تحديده ، الذي لا يستبعد التقارب الدلالي على نحو لا ينحده
في تعريفات الجنس عند المتأخرین الذين اقتصروا على اعتبار اختلاف
دلالي الكلمتين المتجانستين دون النظر إلى تقاربهما .

وتظهر أهمية تحديد الجنس ، اعتمادا على عنصر التقارب الدلالي ،
في ضوء الدراسات الأسلوبية المعاصرة ، ذلك أن الجنس بهذا المدلول
يقترب من مفهوم (Chiming) أي « خاصية ربط كلمتين متشاربهتين
صوتيا بحيث يحمل هذا التشابه على التفكير في الروابط الممكنة بينهما :
وهذه تقنية « لا تدعو إلى اختيار كلمات تتعجب البيت توافقا في الأصوات
المتجانسة كي تعيده إنتاج صوت أو تؤكده فكرة أو شعورا ، وإنما التقييم
ازدواجا بين الكلمات . . إذ يفتح التناظر الصوتي حقلامن الترابطات
الدلالية »²¹ .

إن وظيفة هذا الضرب من الجناس لا تمثل في المحاكاة الصوتية أو في تدعيم حال شعورية ، بل في خلق ترابطات دلالية جديدة بين كلمات مشابهة صوتيًا . وكما يرى «يوري لوغان» فإن الوحدة الصوتية (الfonium) ليست مجرد عنصر مميز للمعنى ، ولكنه يصبح حاملاً للدلالة المعجمية ؛ فالآيات دالة لأن التقارب الصوتي يغدو تقارياً في المحتوى ²² .

ليس الغرض من تقديم هذه الأفكار الأسلوبية المعاصرة حول التجنيس ، إثبات قيمة ما جاء به ابن جنی ؛ فتحديده للتجنيس له قيمة في ذاته بصرف النظر عن مشابهته لتلك الأفكار أو اختلافه عنها ، وإنما أردت إظهار ما ينطوي عليه هذا المفهوم بالدلول المشار إليه ، من أبعاد أسلوبية لها صلة بالتعبير الشعري . ولا غرابة أن يحدث هذا التلاقي في الأفكار على تباعد الزمان والمكان بين ابن جنی ومؤلء الأسلوبين . ولكن أليس هناك إطار معرفي إنساني متعال يشمل الجميع ، من شأنه إنتاج أفكار مشابهة وإن تباينت صورها أو تفاصيلها ؟ !

وإذا بات واضحًا الآن أن مباحث البلاغة عند ابن جنی وثيقة الصلة بأبواب النحو ، فإن حرصه على النظر إلى مبحث الجناس في سياق التحليل اللغوي لأصول الألفاظ ، يقدم لنا فائدة نقدية يعدّها الباحث لو أنه صرف جهده لمناقشة الاختلافات القائمة حول تعريفات الجناس (ما يعد من أنواعه أو ما يخرج عنها !) . فلتتأمل كيف يعبر ابن جنی عن ملاحظته بوجود تداخل في بعض الألفاظ التي ليس لها أصل مشترك ، حيث يقول : «تجدد الثلاثي على أصلين متقاربين والمعنى واحد ، فهو هنا يتداخلان ، ويوهم كل واحد منها كثیراً من الناس أنه من أصل صاحبه ، وهو في الحقيقة من أصل غيره ، وذلك كقولهم : شيء رخ و رخود . فهما - كما ترى - شديداً التداخل لفطا ، وكذلك هما معنى . وإنما تركيب (رخ) من (رخ و) وتركيب (رخود) من (رخ د) . أفلاترى

إلى ازدحام اللفظين مع عناصري المعنيين ، وذلك أن الرخو الضعيف ، والرخود المتشنج ، والثبني عائد إلى معنى الضعف ، فلما كان كذلك أوقع الشك لمن ضعف نظره ، وقل من هذا الأمر ذات يده²³ .

وإذا كان «الإيهام» هنا مرتبطاً بضعف النظر ، فإنه يصبح في «صنعة الشعر» أسلوباً مقصوداً للتغلب بتوقعات المتلقى الذي له دراية بما يكون عليه الجناس . وحتى لو افترضنا أن هذا الذي رفض ابن جني نعنه بالجناس هو نوع من أنواعه ، فإن ذلك لا يغير من الأمر شيئاً ؛ فالذي يعنينا نحن من كلام ابن جني ، تبتهج إلى ما يلجم إلهي الشاعر من إيهام للمتلقى ، حيث عَبَّر عن ذلك قائلاً : « وقد يعرض هذا التداخل في صنعة الشاعر فيرى أو يُري أنه قد جَسَّ »²⁴ وليس استعماله لفعل (يُري) هنا سوى مرادف لفعل (يُوهِم) الذي ورد في النص السابق . ولا شك أن استخدام الشاعر لكلمتين متقاربتين الأصل ، إنما الغرض منه إيهام المتلقى بأنهما من أصل واحد فيكون ذلك مخالفًا لتوقعه . ولعل وراء ذلك يكمن أحد الأسرار الجمالية لهذا الأسلوب .

ولقد وقف عبد القاهر الجرجاني على «الإيهام» في أحد أقسام الجناس ، وفقة كشفت عن الدور المنوط بالمتلقى في تحديد جمالية هذه السمة الشعرية ، ذلك أنه استطاع أن يبين الحركة الذهنية والنفسية المترتبة على تفاعل السامع مع هذا النوع من الجناس ؛ حيث يوهمك الشاعر في البدء أنه بقصد ترديد الكلمة التي وردت في الأول ، لكنه سرعان ما يكسر توقعك فتأتي الكلمة الثانية مختلفة بعض الاختلاف . ولعل السر الجمالي في هذا الأسلوب ، حصول الفائدة بعد وقوع الوهم بانعدامها .

وواضح أن عبد القاهر يستحسن ، في تصوره البلاغي العام ، السمات الأسلوبية ذات الوظائف المعنوية . من هنا كان «التوهم» حيلة أسلوبية يلجأ إليها الشاعر لتعزيز «الفائدة» أو المعنى الذي يجنيه السامع من الكلام .

يقول عبد القاهر -في هذا الصدد- عن الجناس في بيت أبي تمام :
 يُمْدُونَ مِنْ أَيْدِي عَوَاصِمٍ تَصُولُ بِأَسْيَافِ قَوَاضِبِ
 «وَذَلِكَ أَنَّكَ تَتَوَهَّمُ قَبْلَ أَنْ يَرِدَ عَلَيْكَ آخِرُ الْكَلْمَةِ كَالْمِيمِ مِنْ
 «عَوَاصِمٍ» وَالبَاءُ مِنْ «قَوَاضِبِ» أَنَّهَا هِيَ الَّتِي مَضَتْ وَقَدْ أَرَادَتْ أَنْ تَجْبِثَ
 ثَانِيَةً ، وَتَعُودَ لِيَكَ مُؤْكِدَةً ، حَتَّى إِذَا تَمَكَّنَ فِي نَفْسِكَ تَمامَهَا ، وَوَعَى
 سَمْعُكَ آخِرَهَا ، اتَّصَرَّفَتْ عَنْ ظَنْكِ الْأَوَّلِ ، وَزَلَّتْ عَنِ الدِّيْنِ سَبْقِ
 التَّخَيَّلِ ، وَفِي ذَلِكَ مَا ذَكَرْتَ لَكَ مِنْ طَلَوعِ الْفَائِدَةِ بَعْدَ أَنْ يَخَالِطَكَ الْيَأسُ
 مِنْهَا ، وَحَصُولِ الرِّبَعِ بَعْدَ أَنْ تُغَالِطَ فِيهِ حَتَّى تُرِيَ أَنَّهُ رَأْسُ الْمَالِ»²⁵ .

وَمَعَ أَنْ عَبْدَ الْقَاهِرَ يَتَحَدَّثُ عَنْ قَسْمٍ مِّنَ الْجَنَّاسِ لَمْ يَكُنْ مَوْضِعُ
 حَدِيثِ أَبْنِ جَنْيَيْ ، فَإِنْ هُنَّا كُلُّ مَوْضِعًا مُشَتَّرًا يَلْتَقِي حَوْلَهُ تَفْكِيرُ الرِّجَلَيْنِ ،
 وَيَتَمَثَّلُ فِي إِيَّاهُمَا إِلَى الْوُظِيفَةِ الْجَمَالِيَّةِ لِإِيَّاهُمَا الصَّوْتِيَّ ، وَإِنْ تَبَيَّنَتْ
 صُورُ تَحْقِيقِهِ عِنْدَ كُلِّ مِنْهُمَا وَاخْتَلَفَتْ زَاوِيَّةُ نَظَرِهِمَا إِلَيْهِ .

وَقَدْ يَعْرُضُ إِيَّاهُمَا فِي الْبَنِيةِ النَّحْوِيَّةِ ، حِيثُ يَفْضُّلُ ابْتِدَاعُ الشَّاعِرِ
 فِي الْعَلَاقَاتِ النَّحْوِيَّةِ لِلْبَيْتِ الشَّعْرِيِّ إِلَى خَلْقِ إِمْكَانَاتٍ مُتَعَدِّدَةٍ لِلْقِرَاءَةِ
 وَالتَّأْوِيلِ . عَلَى هَذَا النَّحوِ اعْتَبَرَ أَبْنِ جَنْيَيْ شِعْرَ المُتَنبِّيِّ مِيدَانًا تَحْقَقَتْ
 فِيهِ هَذِهِ السَّمَةِ الْأَسْلُوبِيَّةِ الَّتِي تَسْتَدِعِي مِنَ الْمُتَلَقِّيِّ إِعْمَالَ النَّظرِ وَإِكْثَارَ
 التَّأْمِلِ . يَقُولُ عَنْ أَسْلُوبِيَّهُ الشَّعْرِيِّ مُحَلِّلًا مَا تَسْمِيهِ أَبْنِيَتِهِ النَّحْوِيَّةِ مِنْ
 احْتِمَالَاتٍ : «فَإِذَا أَعْمَلْتَ فِيهِ مَطَايِّبَ الْفَكْرِ ، وَأَنْخَتْ لَهُ طَرَابِقَ النَّظرِ ،
 وَطَالَ الْبَحْثُ عَنْهُ وَتَكَرَّرَ التَّأْمِلُ لَهُ ، خَرَجَ عَلَى ذَلِكَ خَرْوَجَ الْمُشَرِّفِي عَلَى
 الصَّقَالِ ، وَلَمْ يَسْعِ الْعَذُولُ غَيْرَ نَفْضِيلِهِ عَلَى كُلِّ حَالٍ»²⁶ .

وَمِنَ الْأَمْثَالِ الشَّعْرِيَّةِ الَّتِي تَرْجُمُ هَذَا الْاحْتِمَالَ التَّرْكِيَّبِيَّ الْمَوْهِمِ
 لِلْمُتَلَقِّيِّ ، قَوْلُ المُتَنبِّيِّ :

حَسَنٌ فِي عَيْنَ أَعْدَائِهِ أَقْبَعُ مِنْ ضَيْفِهِ رَأَتِهِ السَّوَامُ²⁷

هذا البيت يحتمل قراءتين متضادتين ؛ إحداهما سطحية ساذجة أو هي مما «يسبق إلى النفس»²⁸ والأخرى عميقه لطيفة تستوجب التأمل . فال الأولى هي التي يقع عليها الخاطر من غير كد أوروية ، وقد لا تكون هي الاحتمال الذي أراده الشاعر ؛ فمما يسع إليه الفهم في البيت السابق «أنه حسن في عيون أعدائه ، وأنه أقبح من ضيفه إذا رأته السوام» . أما القراءة التي يفضي إليها التدبر ، فإنها تقتضي من المتلقى إعادة تركيب البيت ليصبح على الشكل الآتي :

«هو حسنٌ وهو أقبح في عيون أعدائه من ضيفه وقت رؤية السوام له»
كأن الشاعر أنهى الجملة بعد لفظ «حسن» ليستأنف كلاما آخر .

ومن التراكيب الأخرى في شعر المتنبي التي تتسم بالخفاء والغموض وتحتاج إلى النظر الثاقب ، قوله :

فَأَكْبِرُوا فِعْلَهُ وَأَضْغَرُهُ أَكْبُرُ مِنْ فِعْلِهِ الَّذِي فَعَلَهُ²⁹

حيث يفضي تأمله إلى إعادة تركيبه بما يلي :
(فأكِبُرُوا فِعْلَهُ وَأَضْغَرُهُ هُوَ) أي استكباوه منه واستصغره هو .
(أَكْبُرُ مِنْ فِعْلِهِ الَّذِي فَعَلَهُ) أي هو أكبر من فعله .

هذا التعدد في المعنى المرتبط باحتمالية البناء النحوي ، وقف عليه ابن جني في القراءات القرآنية أيضا ، من ذلك قراءة عكرمة : «وُبُرَّزَتِ
الجحيم لِمَنْ تَرَى» بالناء مفتوحة³⁰ ، حيث يرى ابن جني أنها تحتمل تأويلين ؛
أولهما : أن الناء في «ترى» تعود على الجحيم ، أي : لمن تراه النار . والآخر :
أن الناء خطاب للنبي (صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ) أي : لمن ترى يا محمد . أي :
للناس ، فأشار إلى البعض ، وغرضه جنسه وجميعه إغلاضا وإيهابا³¹ .

نستنتج مما سبق قوله بتصدّى احتمالية البناء النحوى في الشعر ما يلى :

- يرى ابن جنى أن جمالية التركيب اللغوى في الشعر مرتبطة بقدرة القراءة ؛ أي يلزم التحليل بالصبر على التأمل والقدرة على التدبر حتى يفصح التركيب اللغوى عن أسراره الخفية ؛ فالقراءة بوصفها تغلغلًا في مسلك الكلام وغوصاً على المعنى الدقيق ، تمثل معياراً ضابطاً لجمالية اللغة .
- يرجع حسن التركيب إلى ما تنتظري عليه من تعدد دلائل ناجم عن خفائها وغموضها ؛ فالتشتت كما يرى الجرجانى³² ، يجب إذا احتمل الشيء وجهاً آخر غير هذا الوجه الذي جاء عليه ، وذلك لما يستوجبه التركيب المحتمل من إعمال للفكر والنظر .
- يشكل المتلقى جزءاً من جمالية التركيب المحتملة وبلاوغتها ، وبذلك أصبح معياراً محدداً لبلاغة الشعر .

ويؤكّد هذه الأفكار المستخلصة من كلام ابن جنى ، ما عرض له من صور أخرى للاحتمال والتعدد الدلالي ؛ فقد يلجأ الشاعر إلى استخدام الأفاظ المحتملة في ذهن المتلقى صورة غير الصورة التي تكون عليها في البيت وهو «توجيه المفظ الواحد إلى معنيين اثنين» أي : «ما ترى لفظه على صورة وينحتمل أن يكون على غيرها»³³ . وهو ضرب من الإيهام القائم على خلق أكثر من قراءة ممكنة للتركيب اللغوى . إن التعدد أو الاحتمال غير مرتبطين هنا بتفسير المعنى أساساً ، بل يرتدان إلى طبيعة البناء اللغظى وصورته في الذهن ، أي إن التأويل ينصب على هيئة اللفظ على نحو ما كان منصباً في الأمثلة الشعرية السابقة على هيئة البنية النحوية .

ومن الأمثلة³⁴ التي تترجم احتمالات البنية اللغظية في الشعر ، قول الشاعر :

وأَطْلَسَ يَهْدِيهِ إِلَى الرَّازَادِ أَنْفُهُ
أَطَافَ بِنَا وَاللَّيلُ دَاجِي الْعَسَاكِرِ
فَقُلْتُ لِعَمِرو صَاحِبِي إِذْ رَأَيْتُهُ وَنَحْنُ عَلَى خُوصِ دِفَاقِ عَوَاسِيرِ
وَيَجُوزُ قِرَاءَةُ الْلَّفْظِ الْآخِرِ فِي الْبَيْتِ الثَّانِي قِرَاءَةً أُخْرَى :

وَنَحْنُ عَلَى خُوصِ دِفَاقِ عَوَاسِيرِ
أَيْ عَوَى هَذَا الْذَّثْبُ ، فَسِرْأَنْتُ .

وَيَقُولُ شَاعِرٌ آخَرُ :

نُفَلْقُ هَامَّا لَمْ تَنْلِهِ سِيُوفُنَا
بِأَيْمَانِنَا هَامَ الْمَلُوكُ الْقَمَاقِمُ

وَهُوَ يَحْتَمِلُ قِرَاءَةً أُخْرَى :

نُفَلْقُ هَامَّا لَمْ تَنْلِهِ سِيُوفُنَا

فَ(هَا) لِلتَّنْبِيَهِ ، وَ(مِنْ لَمْ تَنْلِهِ سِيُوفُنَا) نَدَاءُ أَيْ يَا مِنْ لَمْ تَنْلِهِ سِيُوفُنَا
خَفْنَا ؛ فَإِنْ مِنْ عَادَتْنَا أَنْ نُفَلْقَ بِسِيُوفُنَا هَامَ الْمَلُوكُ ، فَكِيفُ مِنْ سَوَاهِمِ .

وَيَقُولُ آخَرُ :

وَغَلَّتْ بِهِمْ سَجَحَاءُ جَارِيَهُ تَهُوِي بِهِمْ فِي لُجَّهِ الْبَخْرِ
إِنْ لَفْظُ «وَغَلَّتْ» يَحْتَمِلُ تَوْجِيهَيْنِ ؛ أَوْلَاهُما يَكُونُ : فَعَلَّتْ مِنْ
الْتَوْغِلِ ، وَالثَّانِي يَكُونُ : غَلَّتْ مِنْ الْغَلِيَانِ وَالْوَاوِ عَاطِفَهُ .

إِذَا كَانَ التَّعْدُدُ الدَّلَالِيُّ فِي هَذِهِ الْأَمْثَلَهُ مَرْتَبَطًا بِمَا يَحْتَمِلُهُ الْلَّفْظُ
مِنْ صُورٍ وَتَشْكِيلَاتٍ فِي ذَهْنِ الْمُتَلَقِّيِّ ، فَإِنْ هُنَاكَ وَجْهٌ آخَرُ لِهَذَا
الْتَّعْدُدِ الدَّلَالِيِّ يَرْتَبِطُ بِاحْتِمَالِ الصُّورَهُ الْلَّفْظِيَّهُ الْوَاحِدَهُ لِأَكْثَرِ مِنْ مَعْنَى ؛
فَالْتَّأْوِيلُ فِي هَذِهِ الْحَالِ يَنْصُرُ إِلَى مَعْنَى الْلَّفْظِ وَلَيْسَ إِلَى هِيَتِهِ ؛ يَقُولُ
عَنْهُ ابْنُ جَنِيِّ : «...أَنْ يَتَفَقَّ الْلَّفْظُ بِبَتَهُ ، وَيَخْتَلِفُ فِي تَأْوِيلِهِ . وَعَلَيْهِ عَامَّهُ
الْخَلَافُ ؛ نَحْوُ قُولَهُمْ : هَذَا أَمْرٌ لَا يَنْادِي وَلِيَدَهُ ؛ فَالْلَّفْظُ غَيْرُ مُخْتَلِفٍ
فِيهِ ، لَكِنْ يَخْتَلِفُ فِي تَفْسِيرِهِ»³⁵ .

يتحمل المثال الذي ساقه ابن جنی جملة من التأويلات :
- إن الإنسان يذهب عن ولده لشدة . وفي القرآن الكريم ما يؤكّد
هذا المعنى .

- هو أمر عظيم ، فإنما يُنادى فيه الرجال والجِلَّة ، لا الإماماء
والصبية .

- ليس هذا اليوم بيوم أنس ولهم ، إذ من المعلوم ، أن الصبيان إذا
ورد الحَيَّ كاهن أو حواء أو رقاء حُسِدوا عليه واجتمعوا له .

- هذا يوم لا وليد فيه فينادي وإنما فيه الكفأة والنهاية .

ولقد تنبه ابن جنی إلى أن تعدد إمكانات التأويل خاصية ارتبطت
بـ«الأشعار وفصيح الكلام» وأنها «باب في نهاية الاتشار»³⁶ . على هذا
النحو كان يُكثّر في شرحه لشعر المتنبي من إيراد عبارة : «ويجوز أن
يكون» دليلاً على احتمال البيت لأكثر من معنى ؛ مثال ذلك تأويله لقول
الشاعر :

وَلَوْ غَيْرُ الْأَمِيرِ غَزَا كِلَاباً ثَنَاهُ عَنْ شُمُوسِهِمْ ضَبَابُ³⁷

فهو يتحمل أن يكون مثلاً ضربه ليعني به أنه لو غزاهم غير الأمير
لكان له ما يشغله بما يلقى من رعاع قبل الوصول إلى السادة ، فجعل
الضباب مثلاً للرعاع والشموس مثلاً للسادة «ويمكن أن يكون كنى
بالشموس عن النساء وبالشباب عن الحمامات دونهم»³⁸ . وهذا احتمال
آخر يكمل الاحتمال الأول ويغطيه .

وقد يربط الاحتمال الدلالي بتركيب لغوي من أي لون من الألوان
المجاز البلاغي ، مثال ذلك قول المتنبي أيضاً :

مَا الْخَلُّ إِلَّا مَنْ أَوْثَدَ بِقْلَبِهِ وَأَرَى بِطَرْزِ لَا يَرَى بِسَوَائِهِ
وهو يتحمل معنيين :

- ليس لك خل غير نفسك ؟ فقد فسد الناس ولم يعد ممكنا
الاطمئنان لمن يدعى أنه خليل لك .

- إن من يستحق أن يكون خلاً هو من لا فرق بيني وبينه ، فإذا
وددت فكأنني بقلبه أود ، وإذا رأيت فكأنني بطرفه أرى³⁹ .

و واضح أن الاحتمال الدلالي خاصية ارتبطت بلغة الشعر بوصفها
مساحة تفاصح المجال لتدخلات المتكلمي الذي يسهم بتأويلاته في استجلاء
بلاغتها ؛ وهذا الاحتمال الدلالي ليس الداعي إليه في كل الأحوال ما
يجريه الشاعر في كلامه من تحويلات في البنية النحوية ، أو ما يستخدمه
من ألفاظ موهمة ، أو ما يلتجأ إليه من كنایات واستعارات ؛ فهو قد
يرتبط بطبيعة تشكيل المعنى في الشعر باعتباره موضعًا لتكثيف الدلالة .
وفي كل هذا يبقى للمتكلمي موقع خاص في تكوين الصنعة المُسلوبية
للشعر .

ولاشك أن الأهمية التي يحظى بها المتكلمي في تكوين جماليات
الشعر ، إنما هي نتيجة طبيعية لتصور ابن جنی للغة العربية وما تميز به
من خصائص الحكمة ومظاهر الإبداع ، وهو ما يتضمنه من التأمل في
عالماها أن يدرك أن «المعانی» . متعلقة على تفاوتها ومجتمعها مع ظاهر
تفرقها لكنها محتاجة إلى طبّ بها وملاظف لها⁴⁰ . أي على هذا التأمل
في عالم اللغة العجيب أن يتحلى بالصدق والمهارة اللذين سيقودانه إلى
أسرارها الخفية . ولا بد من استنجاد التأويل الذي لا يجوز أن يضطّل
به سوى من أوتي «فقاهة في النفس» و«نصاعة في الفكر» و«مسائلة
«خاصة»⁴¹ .

لقد أدرك ابن جنی بالفعل أن اللغة تنطوي على ممالك عجيبة
تستدعي متلقيا يمتلك شروطا خاصة . وموازاة ذلك كان هناك إيمان

بأن الشعر ، الذي اتسم بالشجاعة والصنعة اللطيفة ، يتطلب هو أيضا متلقيا يتصف نظرة «بالقوة» والبعد عن «الجفاء». وإذا كانت عبارات ابن جنی لا تسعف القارئ المعاصر بجنی الشمرات المشبعة لنهمه ، فحسبه تلك الإشارات والإملاءات التي يصادفها هنا وهناك ، ولكنها في جميع الأحوال تمنحه صورة واضحة عن تفكير الرجل ، بل إنها تقوی أهميتها وتنكشف قيمتها في سياق الأفكار البلاغية والمبادئ الجمالية التي ستبلور لاحقا .

* * *

تمثل مباديء «التحسين» و «الإيهام» و «الاحتمال» خصائص الشعر من زاوية التلقي الجمالي ، وهي مباديء ذات أصل شعري ؛ فالتحسين ضرب من التصوير المؤثر بواسطة وسائل بلاغية تمثل في صور المجاز والإيحاء والرمز ، كما أن الإيهام لا يتعدى نطاق الجنس والبناء التحوي ، وما أسميته بالاحتمال لما يختلف عن المبداءين السالفين ؛ فهو لا يكاد يتجاوز اللفظ المفرد إلا ليتوقف عند حدود البيت الشعري الواحد . على هذا النحو تختزل المباديء البلاغية السالفة في كنهما ماهية الشعر ، الذي يضطلع فيه التصوير اللغوي المكثف والموحي بوظيفة تأثيرية ، كما يغدو فيه البناء اللغوي ميدانا لاجتذاب تأمل المتلقي وإمعانه للوقوف على ما ينطوي عليه من صور ومعان .

إن الشعر غط من التعبير اللغوي يضطلع فيه «التنظيم اللفظي» بالوظيفة المهيمنة ، ولأجل ذلك لم تكن الخصائص المحددة لطبيعة التلقي الجمالي المشار إليها ، سوى ضوابط للتلقي الشعري التي لا تسع لغير الجنس الشعري المتميز بصنعته اللغوية القائمة على التكثيف والإيحاء واستدعاء التأمل .

هوامش الفصل الثالث

- 1- راجع الفصل الثالث من الباب الأول .
- 2- الخصائص ، ج I (ص: 216-217)
- 3- نفسه (ص: 151)
- 4- نفسه (ص: 221)
- 5- راجع الفصل الثاني من الباب الثالث
- 6- ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، ج I (ص: 66-67)
- 7- قدامة بن جعفر ، نقد الشعر (ص: 35) و (ص: 28)
- 8- مرجع سابق .
- 9- دلائل الإعجاز (ص: 261-265)
- 10- Iser, l'acte de lecture, p. 30 - 31. - 10
- 11- دلائل الإعجاز (ص: 49) .
- 12- يقول عبد القاهر الجرجاني في دلائل الإعجاز (ص: 50) : « إن النظم نظير لكل ما يقصد به التصوير ».
- 13- Jean Cohen, structure du language poétique (p: 37)
- 14- الخصائص ، ج I (ص: 219)
- 15- أسرار البلاغة (ص: 128)
- 16- عرض محمد العمرى إلى «الاشتقاق الموهم» في كتابه زن اتجاهات التوازن الصوتى (ص: 68-70)
- 17- الخصائص ، ج II (ص: 46-48)
- 18- نقد الشعر (ص: 163)
- 19- إعجاز القرآن (ص: 86) وأيضا ابن المعتر في كتاب البعير (ص: 25)
- 20- نفسه .
- 21- انظر : Molino et Joëlle Tamine. Introduction à l'analyse linguistique de la poésie (p: 80)

Iouri Lotman, *structure du texte artistique* (p: 188) :

- 22- انظر : .
- 23- الخصائص، ج II (ص: 44-45)
- 24- نفسه (ص: 46)
- 25- أسرار البلاغة (ص: 18)
- 26- الفسر، ج I (ص: 21)
- 27- نفسه .
- 28- نفسه .
- 29- نفسه (ص: 22)
- 30- المحتسب، ج II (ص: 351)
- 31- نفسه .
- 32- دلائل الإعجاز (ص: 286)
- 33- الخصائص، ج I (ص: 166)
- 34- نفسه (ص: 166-172)
- 35- نفسه (ص: 164)
- 36- نفسه (ص: 166)
- 37- انظر شرح ديوان المنبي . وضمه عبد الرحمن البرقوقي، ج ٤ دار الكتاب العربي (ص: 212)
- 38- الفسر، ج I (ص: 200)
- 39- نفسه (ص: 53-54) وفي هذا السياق أشار إلى ما أسماه بالمدح الموجه أي الذي يحمل المدح والهجاء في الآن نفسه .
- 40- المحتسب، ج II (ص: 41)
- 41- الخصائص، ج III (ص: 319)

خاتمة

لقد حرص البحث منذ البداية على بلورة الإشكال الأساس الذي يقوم عليه ، والمتمثل في إثبات أن البلاغة العربية في أصولها و مباحثها كانت تتلهم جنس الشعر . وقد عمدنا إلى الاستدلال على هذه الفكرة بتحديد بعض ثوابت الشعر التي شكلت معياراً جماليًا للبلاغة . و كان غرضنا من ذلك أن ننفي قدرة البلاغة العربية على تمجيد جماليات أجناس غير شعرية وخاصة أنواع سردية و قصصية زخر بها تراثنا الأدبي . وليس في هذه الحقيقة العلمية ما يقلل من قدر البلاغة بل لعل ذلك أن يضع أصولها و معاييرها في وجهتها الصحيحة التي ثبتت بواسطتها فعاليتها .

لقد شكل « التأصيل النظري » خلفية الأطروحة و غاييتها البعيدة ، وعلى هذا النحو فهو يتجاوز خطوط التقديم أو المهد ، إلى أن يمثل جزءاً من دعماً في مجموع البحث من دون أن يخوض مباشرة في تصور ابن جني البلاغي .

في القسم الأول « جماليات اللغة وتأصيل البلاغة » انتهى البحث إلى تقديم نتائج تفكير ابن جني البلاغي في خصائص العربية . هكذا وقفنا في الفصل الأول المعنون بـ « حكم اللغة العربية » على النتائج الآتية :

1 - تعني حكم اللغة العربية فيما تعنيه طاقتها الإبداعية أو قدرتها الكامنة في التعبير الجمالي . فلغة غرض جمالي إلى جانب غرضها التواصلي الأولي .

2 - لقد شكل البحث عن حكمة العربية سبيلاً للكشف عن خصائص هذه اللغة في التعبير الجمالي . فللعربية خصائص تتجاوز أي نظام من القواعد الثابتة . من هنا كان لتحليل وجوه العربية في التعبير و تأويلها اثر في إظهار إمكاناتها الأسلوبية الكامنة .

3 - لقد مثلَ تقابل الاستعمال والتقدير أحد مبادئ التفكير الأسلوبي العربي القديم الذي بإمكانه أن يساعدنا في بناء تصور أسلوبي للشعر يراعي الإطار المعرفي القديم الذي كان يُنظر فيه إلى اللغة بأنها إبداع جمالي في ذاتها .

و كان الفصل الثاني « شجاعة العربية والأصل الجمالي للغة » مناسبة للوقوف على أحد أبرز أصول البلاغة في تفكير ابن جني ؛ إنه الأصل الذي يكشف عن الصفة الإبداعية الكامنة في اللغة العربية ، على نحو ما تمت مناقشتها في الفصل الأول . فمفهوم شجاعة العربية يمثل ذلك الجانب الجمالي الذي يتجلّى في اللغة بواسطة مجموعة من الوسائل التعبيرية والإمكانات البلاغية المختلفة للقواعد القياسية .

و قد وقف البحث في الفصل الثالث « خصائص اللغة وتأصيل البلاغة » على مجموعة من الخصائص الأسلوبية للغة العربية التي لم تتشكل في مباحث بلاغية مستقلة في تراثنا البلاغي ؛ حيث ظلت الصق بميدان البحث اللغوي وال نحووي . و تمتلك هذه الخصائص الجمالية العامة إمكانات تجسيد بلاغة الشعر .

و إذا كان القسم الأول إطاراً عاماً حاولنا فيه إثبات أن تفكير ابن جني البلاغي ارتبط في الأساس بالبحث في جماليات اللغة العربية ، فإن القسم الثاني « أصول البلاغة وسماتها » حاول أن يظهر دور الشعر في صياغة مفهومات هذا التفكير و مبادئه .

وهكذا قامت فصول هذا القسم على صياغة أصول بلاغة الشعر وسماتها . ويكوننا صياغة أهم نتائجها على النحو الآتي .

1 - يمثل مفهوم «شجاعة العربية» الأصل الجمالي المجسد خاصية الشعر الأكثر جلاء ؛ وهي تنظيمه اللغطي أو تشكيله الأسلوبي بمعناه اللغوي . إنه نوع من الاختيار الأسلوبي المخالف لأصل القاعدة أو لقتضى ظاهر الكلام . وبذلك يشكل أساساً لتحديد مقومات البلاغة وفنونها . وقد اضططلع بتجسيد هذا المفهوم مبدآن : «تجاذب المعنى والنحو» و«العدول عن الأصل» . فهما معاً يشكلان المعيار الأسلوبي الذي تقوم عليه ظواهر الشجاعة المتمثل في التنازع بين القاعدة والاستعمال .

2 - يمثل مفهوم «التطوع» أصلاً بلا غايا آخر كشف عن طبيعة تفكير ابن جني الأسلوبي المرتبط بجمليات جنس الشعر . فهو يعني تارة ملكة الشاعر الصناعية وتارة ملكته الجمالية . ومن شأن هذه الأخيرة أن تمنع هذا المفهوم بعداً أسلوبياً . ففي الشعر نوع من الالتزامات الاختيارية التي يتطلع بها الشاعر على سبيل الإدلال بشجاعته .

3 - من بين المبادئ الأسلوبية التي بلورها ابن جني لتجسيد ماهية الشعر ما أسميناه بـ «تجاذب النحو والإيقاع» حيث كشفت ظواهر الضرورة الشعرية عن قوة الشاعر في اختياراته ، إذ لا يبني عن إظهار جراءته على قواعد اللغة في سبيل الشعر .

ولما كان بناء البحث وتنظيمه قائمين على الانتقال من العام إلى الخاص ، فقد كان القسم الثالث أكثر الأقسام تخصيصاً ، حيث تناول ما سبق طرحه في القسمين الأول والثاني من سمات بلاغية ؛ أي إن طبيعة السؤال الذي صدرنا عنه في هذا القسم تخص منهجه ابن جني في المقاربة العملية استكمالاً للتصوره الجمالي العام في طرح أصول بلاغة الشعر .

ويمكّنا صياغة نتائج هذا القسم الذي اشتمل على ثلاثة فصول ،
على التحوّل الآتي :

- 1 - شكل السياق بمدلوله البلاغي معياراً صدر عنه ابن جنی في تأويله للسمات الأسلوبية ، وقد كان هذا المعيار يقتضي أن هذه السمات لا قيمة لها في ذاتها . فهي تكتسب القيمة بما تضطلع به من وظيفة .
- 2 - شكل الشعر معياراً جمالياً في تأويلات ابن جنی للسمات الأسلوبية . فقد كان لربطه السمات بالأغراض الشعرية من حيث هي سياقات فنية ، وسيلة لتوطيد الصلة بين أصول البلاغة وجنس الشعر . كما كان لالتماسه النظائر الشعرية أداة تأويلية استخدمها في شروحه الشعرية ، مناسبة كشفت عن وعيه بأن للتصوير الشعري أصولاً في الشعر نفسه .
- 3 - شكل المتلقى سياقاً أسهّم في خلق الوظيفة الجمالية سواء بتجاوزيه مع ما يتتصف به الشعر من تحسين وتصوير أو بقراءته ونفاذه إلى جوهر هذا الشعر . فجمالية اللغة تبقى رهينة بحضور المتلقى . وقد وقفنا على جملة من السمات الأسلوبية التي تستدعي مشاركة المتلقى وتفاعلها معها . وهي بطبيعتها اللغوية تختزل ماهية الشعر القائم على نوع من التنظيم اللفظي .

كانت هذه أبرز النتائج التي بلورها البحث في تصور ابن جنی البلاغي في تأويل لغة الشعر . ولعل هذا البحث الدقيق والمضني في أصول البلاغة عند عالم عُرف بتفكيره في ميدان اللغة أن يمثل لبنة أخرى في صرح الدراسات البلاغية الحديثة التي أخذت على عاتقها مسؤولية إعادة صياغة موروثنا البلاغي برؤى ومناهج متباعدة . فقد يكون الاختلاف في طرق إعادة قراءة هذا الموروث خير تقدير له

المصادر والمراجع

أولاً، باللغة العربية والترجمات.

- تراث ابن جني (أبوالفتح عثمان بن جني).
- الخصائص ، تحقيق محمد علي النجار ، الجزء الأول ، الطبعة الثالثة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1986 .
- الخصائص ، تحقيق محمد علي النجار ، الجزءان الثاني والثالث ، الطبعة الثانية مصورة عن نسخة دار الكتب المصرية . القاهرة . 1956 .
- المحتسب في تبيان وجوه شواد القراءات والإيضاح عنها ، تحقيق علي النجدي ناصف وعبد الفتاح اسماعيل شلبي وعبد الخليم النجار ، الجزء الأول ، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ، القاهرة ، 1986 .
- المحتسب في تبيان وجوه شواد القراءات والإيضاح عنها ، تحقيق علي النجدي ناصف وعبد الفتاح اسماعيل شلبي ، الجزء الثاني ، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ، القاهرة ، 1969 .
- الفسر : ديوان أبي الطيب المتنبي ، تحقيق صفاء خلوصي ، الجزء الأول ، المؤسسة العامة للصحافة والطباعة ، مطبعة دار الجمهورية ، بغداد ، 1969 .
- سر صناعة الإعراب ، تحقيق حسن هنداوي ، الطبعة الأولى ، دار القلم ، دمشق ، 1985 .
- تفسير أرجوزة أبي نواس في تقرير الفضل بن الربيع ، تحقيق محمد بهجة الأثري ، الطبعة الثانية ، مطبوعات مجمع اللغة العربية . دمشق .
- الخطاطيات ، تحقيق علي ذو الفقار شاكر ، الطبعة الأولى ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، 1988 .
- المبهج في تفسير أسماء شعرا الحماسة ، تحقيق حسن هنداوي ، الطبعة الأولى ، دار القلم بدمشق و دار المنارة بيروت ، 1987 .

- مختصر القوافي ، تحقيق حسن شاذلي فرهود ، الطبعة الأولى ، دار التراث ، القاهرة ، 1975 .

كتاب المروض ، تحقيق أحمد فوزي الهيب ، الطبعة الأولى ، دار القلم للنشر والتوزيع ، الكويت ، 1987 .

بـ- الكتب العامة :

- إبراهيم أنيس

الأصوات اللغوية ، الطبعة السادسة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، 1984 .

موسيقى الشعر ، الطبعة الخامسة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، 1981 .

من أسرار اللغة ، الطبعة السابعة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، 1985 .

- إبراهيم السامرائي

في لغة الشعر ، الطبعة الأولى ، دار الفكر للنشر والتوزيع ، عمان .

- أبو نعام

ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزى ، تحقيق محمد عبده عزام ، الطبعة الرابعة دار المعارف ، القاهرة ، 1983 .

- أبو عبيدة

مجاز القرآن ، تحقيق فؤاد سزكين ، الطبعة الثانية ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، 1981 .

- أحمد الشايب

الأسلوب ، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية ، الطبعة الثامنة ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، 1976 .

- أمجد الطرابيلي

نقد الشعر عند العرب حتى القرن الخامس للهجرة ، ترجمة إدريس بلملح ، الطبعة الأولى ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، 1993 .

- أفت كمال الروبي

الموقف من القص فيتراثنا النثري ، مركز البحوث العربية ، القاهرة ، 1991 .

نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكلذبي حتى ابن رشد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1984 .

- الباجي ، أبوالوليد

أحكام الفصول في أحكام الأصول ، تحقيق عبد المجيد تركي ، الطبعة الأولى ، دار الغرب الإسلامي ، 1986 .

- الباقياتي ، أبو يكر إعجاز القرآن ، تحقيق السيد أحمد صقر ، الطبعة الخامسة ، دار المعارف ، القاهرة .
- ابن أبي الأصبع المصري تحرير التحبير في صناعة الشعر والنشر وبيان إعجاز القرآن ، تحقيق حفيظ محمد شرف ، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ، القاهرة ، 1383هـ .
- ابن الأثير ، ضياء الدين المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة ، دار نهضة مصر للطبع والنشر الفجالة ، القاهرة .
- ابن رشد تلخيص كتاب الشعر ، تحقيق محمد محبي الدين عبد الحميد ، الطبعة الخامسة ، دار الجليل ، بيروت ، 1985 .
- ابن رشيق العمدة في محسن الشعر وأدابه ونقده ، تحقيق محمد محبي الدين عبد الحميد ، الطبعة الخامسة ، دار الجليل ، بيروت ، 1981 .
- ابن سنان الخفاجي سر الفصاحة ، الطبعة الأولى ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 1982 .
- ابن طباطبا عبار الشعر ، تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع ، مطبعة المدنى ، المؤسسة السعودية بمصر ، توزيع مكتبة الخانجي بالقاهرة ، 1985 .
- ابن قيبة الشعر والشعراء ، تحقيق أحمد شاكر ، دار المعارف ، القاهرة ، 1982 .
- تأويل مشكل القرآن ، تحقيق أحمد صقر ، الطبعة الثانية ، دار التراث ، القاهرة ، 1973 .
- ابن المعز ، عبد الله كتاب البديع ، تحقيق أغناطيوس كراتشقوفسكي ، منشورات دار الحكمة حلبوني - دمشق .
- ابن وهب الكاتب البرهان في وجوه البيان ، تحقيق حفيظ محمد شرف ، الطبعة الأولى ، مكتبة الشباب ، القاهرة ، 1969 .

- التوحيد ، أبو حيان
الإمتاع والمؤانسة ، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين ، منشورات دار مكتبة
الحياة ، بيروت .

المقابسات ، تحقيق علي شلق ، الطبعة الأولى ، دار المدى للطباعة والنشر ، بيروت ،
1986 .

- الشعالي ، أبو منصور
بيتيمة الدهر في محسن أهل العصر ، تحقيق مفید فمیحة ، الطبعة الأولى ، دار الكتب
العلمية ، الجزء الأول ، بيروت ، 1983 .

- ثعلب ، أبو العباس
قواعد الشعر ، تحقيق رمضان عبد التواب ، الطبعة الأولى ، دار المعرفة ، 1966 .

- الجاحظ ، أبو عثمان
الحيوان ، تحقيق عبد السلام هارون ، الطبعة الثانية ، مطبعة مصطفى الباجي الحلبي ،
الجزء الخامس ، مصر .

- جان كوهن
بنية اللغة الشعرية ، ترجمة محمد الولي و محمد العمري ، الطبعة الأولى ، دار
توبقال . الدار البيضاء ، 1986 .

- حازم القرطاجني
منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب بن الحفورة ، الطبعة الثالثة ، دار
الغرب الإسلامي ، بيروت ، 1986 .

- خليل أحمد عمادرة
في نحو اللغة و تراكيبيها ، الطبعة الأولى ، عالم المعرفة ، جدة ، 1984 .

- ديفيد دينشنز
مناهج النقد الأدبي ، ترجمة مصطفى بدوي ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف و
الترجمة و النشر .

- الرمانی ، أبو الحسن
النكت في إعجاز القرآن ، تحقيق محمد خلف الله و محمد زغلول سلام ، ضمن
ثلاث رسائل في إعجاز القرآن ، دار المعارف ، القاهرة .

- رولان بارت
مبادئ في علم الأدلة ، ترجمة محمد البكري ، الطبعة الأولى ، دار قرطبة ، الدار البيضاء ، 1986 .

- رينيه ويليك
مفاهيم نقدية ، ترجمة محمد عصافور ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، 1987 .

- رينيه ويليك وأوستين وارن
نظريات الأدب ، ترجمة محيي الدين صبحي ، الطبعة الثانية ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، 1984 .

- الزركشي ، بدرا الدين
البرهان في علوم القرآن ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، مكتبة التراث ، القاهرة .

- سعد مصلوح
الأسلوب - دراسة لغوية إحصائية ، الطبعة الثانية ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، 1984 .

- السكافكي ، أبو يعقوب
مفتاح العلوم ، الطبعة الأولى ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي ، القاهرة ، 1937 .

- سيبويه ، أبو يسحى
الكتاب ، تحقيق عبد السلام هارون ، مكتبة الحاخامي ، الجزءان الأول والرابع ، مصر ، 1977 .

- السيد إبراهيم محمد
الضرورة الشعرية - دراسة أسلوبية ، الطبع الثالثة ، دار الأندلس بيروت ، 1983 .

- سيد قطب
التصوير الفني في القرآن ، دار الشروق بيروت و دار الثقافة بالبيضاء ، 1988 .

- شكري عياد
اللغة والإبداع - مبادئ علم الأسلوب العربي ، الطبعة الأولى ، انتربناسيونال برس ، القاهرة . 1988 .

- دائرة الإبداع - مقدمة في أصول النقد ، الطبعة الأولى ، دار الهاس المصرية ، القاهرة ، 1987 .

موسيقى الشعر العربي ، الطبعة الأولى ، دار المعرفة ، 1968 .

- شوقي ضيف

البلاغة تاريخ وتطور ، الطبعة السادسة ، دار المعرفة . القاهرة . 1986 .

- الشيرازي ، أبواسحاق

شرح اللّمع ، تحقيق عبد المجيد تركي ، الطبعة الأولى ، دار الغرب الإسلامي ، الجزء الثاني ، بيروت ، 1988 .

- الصابي أبواسحاق

رسالة في الفرق بين المرسل والشاعر ، تقديم وتحقيق محمد بن عبد الرحمن الهدلقي ، كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة بعنوان : قراءة جديدة لتراثنا النقدي ، المجلد الثاني ، 1990 .

- طه أحمدي إبراهيم

تاريخ النقد الأدبي عند العرب - من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري ، الطبعة الأولى ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 1985 .

- عبد الحكيم راضي

نظريّة اللغة في النقد العربي ، الطبعة الأولى ، مكتبة الخانجي ، مصر . 1980 .

- عبد القادر البغدادي

خزانة الأدب ، تحقيق عبد السلام هارون ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الجزء الأول ، 1979 .

- عبد القاهر الجرجاني

دلائل الإعجاز ، تحقيق محمود شاكر ، الطبعة الأولى ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، 1984 .

أسرار البلاغة ، تحقيق هـ.ريتر ، الطبعة الثالثة ، دار المسيرة ، بيروت ، 1983 .

- عبد الله الفداوي

الخطيئة والتکفیر ، الطبعة الأولى ، كتاب النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، 1985 .

- عبد المنعم تلیمة

مدخل إلى علم الجمال الأدبي ، الطبعة الأولى ، دار الثقافة بالقاهرة ، 1978 .

- المسكري ، أبوهلال

كتاب الصناعتين الكتابة والشعر ، تحقيق مفید قمیحة ، الطبعة الأولى ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 1981 .

- غراهام هو

مقالة في النقد ، ترجمة محیی الدین صبھی ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والأداب والعلوم الاجتماعية ، مطبعة جامعة دمشق .

- فندرس

اللغة ، ترجمة عبد الحميد الدواخلي و محمد القصاص ، الطبعة الأولى ، مكتبة الأجلو المصرية ، 1950 .

- القاضي الجرجاني

الوساطة بين الشنبی و خصوصه ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهیم و علي محمد الچاوی ، منشورات المکتبة العصریة ، صیدا - بيروت .

- قدامة بن جعفر

نقد الشعر ، تحقيق کمال مصطفی ، الطبعة الثالثة ، مکتبة الخانجي بالقاهرة ، 1978 .

- کارل بویر

بؤس الأديولوجيا ، ترجمة عبد الحميد صبره ، الطبعة الأولى ، دار الساقی ، بيروت ، 1992 .

- الكلاغی ، محمد بن عبد الغفور

أحكام صنعة الكلام ، تحقيق محمد رضوان الدایة ، دار الثقافة ، بيروت ، 1966 .

- کمال أبو دیب

في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، الطبعة الثانية ، دار العلم للملايين ، بيروت ، 1981 .

- لطفي عبد البديع

التركيب اللغوي للأدب ، الطبعة الأولى ، مکتبة نهضة مصر ، 1970 .

- الشنبی ، أبو الطیب

شرح دیوان الشنبی ، عبد الرحمن البرقوqi ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، 1980 .

- محمد أنقار

بناء الصورة في الرواية الاستعمارية ، الطبعة الأولى ، مکتبة الإدريسي ، تعزون ، 1994 .

- محمد حمامة عبد اللطيف . الت نحو والدلالة ، الطبعة الأولى ، مطبعة المدينة دار السلام ، القاهرة ، 1983 .
- الضرورة الشعرية في النحو العربي ، مكتبة دار العلوم ، القاهرة ، 1979 .
- محمد خطابي لسانيات النص - مدخل إلى انسجام الخطاب ، الطبعة الأولى ، المركز الثقافي العربي ، 1991 .
- محمد غنيمي هلال الأدب المقارن ، الطبعة الخامسة ، دار العودة و دار الثقافة ، بيروت .
- قضايا معاصرة في الأدب والنقد ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، الفجالة - القاهرة .
- محمد مفتاح تخليل الخطاب الشعري ، الطبعة الأولى ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت . 1985 .
- المرزوقي أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن شرح ديوان الحمامة ، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون ، دار الجليل ، الجزء الأول ، بيروت ، 1991 .
- ميخائيل أوفسيانيكوف مشكلات علم الجمال الحديث ، قضايا وآفاق ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ، 1979 .
- ميخائيل باختين الكلمة في الرواية ، ترجمة يوسف حلاق ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، 1988 .
- الماركسية وفلسفة اللغة ، ترجمة محمد البكري ويسني العيد ، الطبعة الأولى ، دار توبيقال للنشر ، الدار البيضاء ، 1986 .
- نصر أبو زيد إشكاليات القراءة وأليات التأويل ، الطبعة الثانية ، المركز الثقافي العربي ، 1992 .
- هنريش بليت البلاغة والأسلوبية ، ترجمة محمد العمري ، منشورات دراسات سال . الطبعة الأولى . الدار البيضاء ، 1989 .
- يحيى بن حمزة العلوي الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حفاظ الإعجاز ، دار الكتب العلمية ، بيروت . 1980 .

ثانيا، باللغات الأجنبية.

الكتب .

- 1- R.Chapman, *Linguistics and Literature* (London, 1973, Edward Arnold).
- 2 - S. Chatman, ed. *Literary Style : a Symposium* (London, 1971, Oxford University Press).
- 3 - V. Florescu , *La Rhétorique et La Néorhétorique : Genèse, Evolution , Perspective*(Paris,1982 , Les Belles Lettres).
- 4 - Groupe(mu), *Rhétorique Générale* (1982, Le Seuil)
- 5 - R.Jakobson, *Huit Questions de Poétique* (1977, le Seuil).
- 6 - w. Iser, *l'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, Ed. pierre Mardaga, Bruxelles. 1985.
- 7 - I.Lotman, *La Structure du Texte artistique* (1973. Gallimard)
- 8 - J. Molinot et J. Tamine , *Introduction à l'analyse linguistique de la poésie* (1982, Presses Universitaires de France).
- 9- A.Moutaouakil, *Réflexions sur la théorie de la signification dans la pensée*
- 10 - Kerbrat Orecchioni , la connotation(2ème édition , 1983, p.u.l).
- 11 - P. Ricoeur , *la métaphore vive* (Paris , 1975, le Seuil).
- 12 - M. Riffaterre , *Essais de stylistique structurale* (1971. Flammarion).
- 13- T.A.Sebeok, ed. *Style in Language* (New York, 1960, John Wiley).
- 14-T.J.Taylor, *Linguistic Theory and Structural Stylistics* (1980, Pergamon press).
- 15 -T.Todorov, *Théories du Symbole* (1978, le seuil).
 - *Symbolisme et Interprétation* (1978, le seuil).
 - *Littérature et Signification* (1967, Larousse)
- 16 - K. Varga, *Théorie de la littérature* (Paris, 1981, connaissance des langues , Picard).
- 17 - S.Ullmann , *the Image in the Modern French Novel* (1963,Oxford Blackwell).
- 18 - *Style in the French Novel* (1979, Cambridge).

. ب : المقالات .

- 1 - G.Genette, « *La Rhétorique restreinte* » in Communication № 16.
- 2 - M. Glowinski, *les genres littéraires*, in Théorie littéraire, problèmes et perspectives (1989, presses universitaires de France).
- 3 - J.M.Schaeffer, Du texte au genre, in poétique.Nº 53.1983.

٤

الفهرس

5	مقدمة
13	التأصيل النظري، البلاغة وجنس الشعر
45	القسم الأول : جماليات اللغة وتأصيل البلاغة
47	الفصل الأول : البلاغة وحكمة اللغة العربية
47	1- حكمة اللغة العربية
49	1-1 اللغة و الصفة الإبداعية
56	1-2 الاستعمال والتقدير
62	الفصل الثاني : شجاعة العربية والأصل الجمالي للغة
62	1- شجاعة العربية
63	1-1 الأصل والفرع
66	1-2 الاستحسان
68	1-3 إصلاح النقط
72	1-4 تدريج اللغة
77	الفصل الثالث : خصائص اللغة وتأصيل البلاغة
77	خصائص اللغة والتشكيل الصوتي
78	1-1 حسن التأليف
80	1-2 الصوت والمعنى
91	خصائص اللغة والتشكيل النحوي
91	1- صور الحمل على المعنى
98	2- حكاية القول
101	2-3 وصف حال المتكلم

القسم الثاني : أصول البلاغة وسماتها	109
الفصل الأول : شجاعة العربية وجنس الشعر	111
الشعر ومفهوم الشجاعة	111
١- تجاذب المعنى وال نحو	121
٢- العدول	125
الفصل الثاني : سمات العدول	133
١- عدول الصيغ	134
٢- عدول التراكيب	146
٣- عدول الدلالة	159
الفصل الثالث ، التطوع وجنس الشعر	173
الشعر ومفهوم التطوع	173
١- الضرورة والتطوع	177
١- تجاذب النحو والإيقاع	182
١- نظام الوقف في الشعر	184
القسم الثالث، في أصول التأويل البلاغي	189
الفصل الأول: السياق البلاغي	191
١- السياق والتأويل	192
١- ١- السياق والتأويل البلاغي	200
١- ٢- السياق وتأويل السمات البلاغية	205
الفصل الثاني: السياق الشعري	213
١- التأويل وصناعة الشعر	213
١- ١- الغرض الشعري	216
١- ١- الغرض الشعري والاختيار الأسلوبي	217

220	1-1 الغرض الشعري سمة تصويرية
222	1-2 النظير الشعري
227	1-3 الشعر وقياس مبادئ اللغة
235	الفصل الثالث : سياق التلقي
235	1- التحسين والأثر الجمالي
240	2- الإيهام والاحتمال
253	خاتمة
257	المصادر والمراجع



<https://jadidpdf.com>



تم الطبع بطبعي أفريقا الشرق 2007
159 مكرر ، شارع يعقوب المنصور ، الدار البيضاء

الهاتف : 022 25 98 13 / 022 25 95 04

الفاكس : 022 44 00 80 / 022 25 29 20

مكتب التصنيف المتقن : 54 / 022 29 67 53

دار النشر : 022 44 58 72

<https://jadidpdf.com>

دار النشر

يمكنكم تحميل المزيد من الكتب الرائعة والحصرية
بحجم خفيف جدا على مكتبة جديد بذكاء

<https://jadidpdf.com>

البلاغة والأصول

إن ما اصطلحنا عليه بالبلاغة الأدبية أعلاه ، ليس نموذجاً بلاغياً منضبطاً كما هي النماذج البلاغية اللسانية والسيميائية المقترحة في الثقافة الغربية أو حتى في بعض النماذج العربية القديمة . إنها نموذج فكري لا يسعى إلى الضبط والتقيين ، بقدر ما يسعى إلى حدود عامة ومبادئ كليلة يسترشدها البلاغي في عمله .

وهذه البلاغة هي التي استلهمنتها في قرءتي لتراث ابن جنی البلاغي التي أقدمها في هذا الكتاب . فليس القصد من إعادة صياغة تراث ابن جنی البلاغي هنا سوى الإسهام في بلورة تصور معاصر للبلاغة استناداً إلى قراءة حديثة في موروث قديم ؟ قراءة تراعي في اللغة العربية الآن معايير المقروء وسايق القراءة : هل كانت بلاغة ابن جنی بلاغة عامة أم بلاغة خاصة ؟ هل كانت بلاغة للشعر العربي بمفهومه النوعي أم بلاغة للكلام الفصيح غير المقيد بنوع أو شكل ؟ هل كانت بلاغة للوجوه الأسلوبية المقننة أم بلاغة للسمات المنفتحة على آفاق التعبير الإنساني ؟ هل استطاعت هذه البلاغة أن تستشرف أصولاً عامة أو خاصة بلاغة النصوص أم ظلت بلاغة جزئية تعنى بالرصد والتقيين ؟

هذه بعض الأسئلة التي يتونخى هذا الكتاب إثارتها أو الخوض فيها .



اللوحة للفنان سيرافين
الشجرة الحمراء ، 1928 .

ISBN 9981-25-448-7



9 789981 254480